ISSN 0130-6405

95

6

ИСКУССТВО КИНО

XIX

МОСКОВСКИЙ

МЕЖДУНАРОДНЫЙ

КИНО

ФЕСТИВАЛЬ

«Красота спасет мир.»

Федор Достоевский

17-28 ИЮЛЯ, МОСКВА.

ИНТЕРФЕСТ: ГЕНЕРАЛЬНАЯ ДИРЕКЦИЯ МЕЖДУНАРОДНЫХ КИНОФЕСТИВАЛЕЙ

109028, МОСКВА, ХОХЛОВСКИЙ ПЕРЕУЛОК, 10

ТЕЛ.: 917-91-54, 917-24-86, ФАКС: 916-01-07, 917-86-28

«Режиссеры делают фильмы — кинематограф делает критика»

Мысль посвятить весь номер целиком критике и ее проблемам посетила нас еще в прекрасные времена перестройки, на этапе «смены вех», когда в стране случилась очередная «большая перемена». Еще продолжали выходить фильмы, запущенные в подцензурные времена, киностудии функционировали, как прежде, «новой моделью» еще и не пахло, все мы были гражданами СССР и не знали, что «так жить нельзя». Но что стало ослепительно, нестерпимо ясно при ярком свете наступившего дня: ***нельзя так писать****. Кинокритика раньше, чем кино, ощутила и пережила отчаяние немоты. Означаемое и означающее разошлись окончательно — как в море корабли. Происходящее напоминало первотворение. Из хаоса возникали новые Сущности, новые Понятия — предстояло дать им адекватные имена.*

Наверное, именно тогда накапливалось состояние, разрядившееся позже. У кого — мовизмом, у кого — агрессией, войной всех против всех, у кого — рефлексией пополам с тоской по несбывшемуся. В этом многосоставном процессе критика обрела точку опоры, неожиданно эмансипировалась, а то и «отвязалась». Но — возродилась. Большинство авторов этого номера считают, что в современном отечественном кинопроцессе критика лидирует. Ситуация беспрецедентная на нашей почве, едва ли не скандальная! Но как-то раз коллега из Армении, перефразируя известный кинематографический апокриф, прилюдно заявил: «Режиссеры делают фильм — кинематограф делает критика». Что ж, мы и сподобились. Нравится это творцам или нет, но сегодня невозможно отрицать тот факт, что в нашей выморочной, с ног на голову поставленной культурной ситуации российский кинематограф существует в информационном пространстве едва ли не исключительно стараниями критики.

Как оно пойдет дальше, кто ж его знает. Мы живем во времена невероятных скоростей и непредсказуемых событий. Кто бы мог подумать, что кинокритика так резко отринет роль «подручной партии», так быстро оклемается и рванет вперед. Может, не сегодня-завтра судьба подарит нам великий фильм и великого художника. И все вернется на свои места. Режиссеры будут снимать фильмы, а критики — писать о них.

Елена Стишова

ИСКУССТВО КИНО 6 95

СОДЕРЖАНИЕ

ЕЛЕНА СТИШОВА.
1 **«Режиссеры делают фильмы — кинематограф делает критика»**

ПОРТРЕТЫ

НАУМ КЛЕЙМАН.
5 **Финал еще открыт...**

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ.
12 **Три толстяка**

ВИКТОР ДЕМИН.
16 **Розовая чайка. Мой первый министр**

ПЕРСОНАЛИИ

АНДРЕЙ ПЛАХОВ.
23 **Критик, не боящийся быть убитым**

ДЕРЕК МАЛКОЛЬМ.
24 **Грубый монтаж. Дешевый триллер**

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Ю.ХАНЮТИН.
27 **Трудные судьбы**

Ю.ХАНЮТИН.
37 **Народные прокатные**

АНКЕТА «И К»

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА, Л.АННИНСКИЙ, ЛЮБОВЬ АРКУС, ЮРИЙ БОГОМОЛОВ, ДМИТРИЙ БЫКОВ, ДЕНИС ГОРЕЛОВ, ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ, СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ, НЕЯ ЗОРКАЯ, ГЕОРГИЙ КАПРАЛОВ, ЕВГ. МАРГОЛИТ, ВИКТОР МАТИЗЕН, АНДРЕЙ ПЛАХОВ, Е. ПЛАХОВА, КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ, СТ. РАССАДИН, ИРИНА РУБАНОВА, АЛЕКСАНДР ТРОШИН, ВАЛЕРИЙ ФОМИН, МИРОН ЧЕРНЕНКО, АНДРЕЙ ШЕМЯКИН
38

РЕЙТИНГ «И К»

Опрос общественного мнения кинематографистов
64

АСПЕКТ

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ.
65 **Не могу ворчать**

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

В.МАТИЗЕН.
68 **Кинокритика: попытка структуры**

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН.
71 **Прощание с подпольем, или «Синефилы, вперед!»**

Д.БЫКОВ.
74 **Но думал лишь о теле...**

АННА КАГАРЛИЦКАЯ.
78 **Закон тусовки**

ИНТЕРВЬЮ «И К»

ОЛЕГ КОВАЛОВ.
83 **Трагедия бесстилья**

ДИСКУССИИ

87 **Когда же придет «настоящий критик»?**

АНКЕТА «И К»

«Собаки лают, а караван идет».
ВАДИМ АБДРАШИТОВ, ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ, САВВА КУЛИШ, ВАЛЕРИЙ ЛОНСКОЙ, НИКИТА МИХАЛКОВ, СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ, ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО, ПАВЕЛ ЧУХРАЙ, КАРЕН ШАХНАЗАРОВ
97

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

АНДРЕЙ ПЛАХОВ.
111 **В защиту «хамства»**

КОЛЛЕКЦИЯ «И К»

Н.БАБУРИНА.

КИНОКАЛЕНДАРЬ

113 **1940 — 1949**
117 **История фильма как человеческая комедия**

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

ЕЛЕНА ДАВЫДОВА, СВЕН ШПИКЕР.
120 **Теория триумфа, или Двадцать лет спустя**
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА.
125 **Восстание стариков**

СЮЖЕТЫ И ФАКТЫ

134 **«Считаю своим долгом донести»**

NON STOP

Н.БАЛЫНИНА.
148 **Готовое к носке**
ДМИТРИЙ ДЬЯКОВ.
149 **«Антиэволюция» Анджея Жулавского**
А.КОЛЕНСКИЙ.
151 **«Кика», которую снял Альмодовар по рецептам Антониони**
АЛЕКСАНДР ЛЕСОВ.
152 **Распятый на стрелках часов**
О.МАРШЕВА.
152 **Пессимистическая комедия**
АНДРЕЙ РАСИНСКИЙ.
154 **Смех «Детей райка»**
СЕРГЕЙ ФИЛИППОВ.
156 **Слово и серебро**
МАРИНА ШИМАДИНА.
157 **«Дорога» сорок лет спустя**

«И К». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

СИМОНА СИНЬОРЕ.
159 **Ностальгия теперь не та**

168 ДОСЬЕ «ИК»
174 ФИЛЬМОГРАФИЯ
175 SUMMARY

Искренне благодарим всех коллег, взявших на себя труд найти в домашних архивах фотографии, которыми проиллюстрирован этот номер журнала.

© Журнал «Искусство кино», 1995

«La nostalgie n'est plus ce qu'elle etait» par Simone Signoret
© Editions du Seuil. 1976. Спонсор публикации — «TV-6 Москва»

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Компьютерная верстка — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

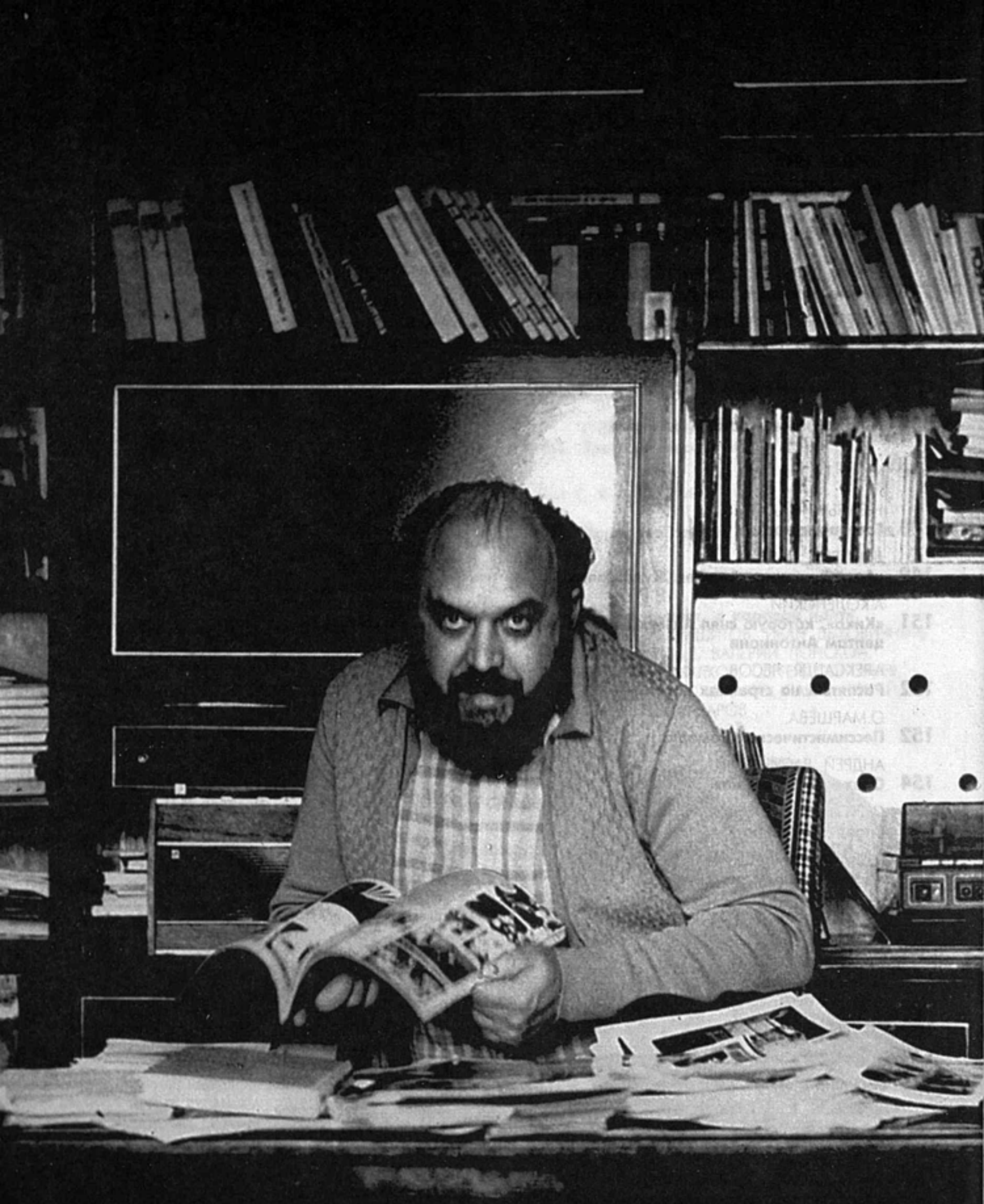
Сдано в набор 15.05.95
Подп. к печати 08.06.95
Формат бумаги 70x100 $^1/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,75,
усл. печ. л. 15,27, уч. изд. л. 17,96

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 312
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются



Виктор Демин (1937 — 1993)

НАУМ КЛЕЙМАН

Финал еще открыт...

— Вы не киноведы, нет! — приговор Валентины Сергеевны Колодяжной прозвучал резко и однозначно. — Вот на втором курсе киноведы настоящие... *(и — после паузы)* хоть и гангстеры!

Мы уже второй или третий месяц были студентами вожделенного ВГИКа. Эйфория поступления проходила, начиналась пора отрезвления и даже испуга: на семинарах мы лыка не вязали, самостоятельных мнений, оказывается, не имели, поле нашего невежества обнаруживалось и разрасталось стремительно. Вдруг не судьба, а случайная удача провела нас сквозь игольное ушко вступительного конкурса? Замаячила угроза отчисления за «профнепригодность». Образцами бесспорной, уже доказанной «пригодности» были для педагогов и становились для нас студенты старших курсов...

Впрочем, мы и сами поглядывали на них снизу вверх. В прямом смысле слова тоже: они были на голову выше нас, тщедушных, все как на подбор красивые, стройные и спортивные. Особенно выделялись режиссеры-довженковцы Лариса Шепитько, Георгий Шенгелая, Микола Винграновский, даже сутуловатый Отар Иоселиани. Но и второй курс сценарно-киноведческого факультета породою и статью не подкачал. Героями всего института, однако, их сделала стенгазета «Вгиковец».

Мы обнаружили ее, придя за первой же своей стипендией на киностудию имени Горького (здание ВГИКа было построено лишь наполовину, и в левом крыле студии еще располагались некоторые аудитории, административные кабинеты, зрительные залы). Напротив кассы, во всю длину изгибающейся стены тянулся ватман с наклеенными на него машинописными статьями, заметками, карикатурами, фотографиями... Гудящая очередь к кассе тянулась вдоль этой завораживающей ленты, ухватывая что успеется, пересекала коридор, чтобы получить заветные 220 рублей, и мчалась обратно — дочитывать, обсуждать, волноваться. В газете были институтские новости и рецензии на новые фильмы, критика учебных программ и рассуждения на общие темы, вплоть до — подумать только! — правомочности тех или иных «положений» соцреализма. О таком и так не писали ни в «Литературке», ни в «Новом мире», ни в возродившемся только что «Советском экране». Скоро выяснилось, что стенгазета обновляется непрерывно: то наклеят новую информацию поверх старой, то прибавят целый лист со свежими статьями на «острые темы», с пародиями на сценарные штампы и шаржами на официальные авторитеты. Ежедневные пробежки вдоль «Вгиковца» стали привычкой института, а для нас, неофитов, — ритуалом приобщения к старшим курсам, к столице, к новой эпохе. На этом магическом поле я, пожалуй, впервые увидел под какой-то статьей имя: Виктор Демин.

Ветры «оттепели», набиравшие силу после мая 1956 года, к октябрю казались по-настоящему весенними. Кино вместе с литературой — раньше живописи, музыки, театра — поймало в свои паруса животворные дуновения. Во ВГИКе естественно установилась одна из самых теплых зон послекультового климата.

Дыхание вольнодумства, потребность познакомиться «в деле» и объединить почему-то разделенные в учебном процессе факультеты, но также не в последнюю очередь противодействие угрожавшему нам комплексу неполноценности подвигли первокурсников разных факультетов на идею издавать собственный рукописный журнал. О названии долго не спорили: «Первокурсник». В Оранжевую папку уже собирались стихи Гены Шпаликова, рисунки Коли Двигубского, фотографии Мити Долинина, какие-то режиссерские манифесты «куле-

---

Журнальный вариант

Редакция приносит благодарность Татьяне Запасник, составителю и редактору книги воспоминаний о Викторе Демине, подготовленной ею к печати, за материалы, любезно предоставленные для рубрики «Портреты». Отдельная благодарность Татьяне Деминой — за фотографии из семейного альбома.

шовцев» и «рошалевцев», сценарные и киноведческие этюды. Но тут грянула совсем не весенняя гроза.

Первым ударом была трагедия Венгрии — «венгерские события», как тогда их называли. Толком никто ничего не знал, в газетах писали «о зверствах контрреволюционеров». Вторым ударом стали аресты на нашем курсе. Во время занятий по военному делу к ректору вызвали двух сценаристов — Зловерова и Кафалова, в аудиторию они не вернулись. В перерыве стало известно, что их увез «воронок». Следующее занятие превратилось в собрание курса. Кто-то прибежал из общежития с известием об обыске в комнатах. Новость облетела ВГИК, все занятия прервались. Виктор был одним из первых, кто пришел с вопросом: «Что у вас происходит?» Следующий удар настиг курс Демина — наступила наша очередь задать вопрос: «Что у вас происходит?» Кто-то стукнул, что на курсовой вечеринке разыграли капустник с крамольными темами и даже осмелились спародировать историко-революционный фильм. На «гангстеров» обрушились репрессии, нескольких ребят исключили из института.

Наши пастыри были уверены, что преподали нам урок на всю жизнь. Соблазны «вольного слова» больше не должны были ни смущать наши души, ни тем более осквернять вгиковские стены. Они ошиблись.

Стоило нам вырваться за эти стены, как самиздатовская газета возродилась, и на нас снова повеяло ветром первого года оттепели. Виноват в том был Витя Демин.

Случилось это, как ни странно, на летних военных сборах в Вышнем Волочке, где оба курса оказались одновременно из-за предстоявшего упразднения военной кафедры во ВГИКе. Командир роты, которому нас доверили, носил имя, будто придуманное для пародии: Энгельс Иванович Макаренко! Политотдел, видимо, крепко напугал его вгиковским вольнодумством и с самого начала ротный избрал для обращения с нами агрессивный тон опытного дрессировщика, не очень-то вязавшийся с его щуплой фигурой и наивным лицом. Прозвище «Шпрот», прилипшее к нему с первых же дней, не способствовало боевой дисциплине, взаимное раздражение нарастало и грозило взрывом.

Напряжение сняла гениально простая идея Демина. Однажды, после очередной стычки с ротным из-за беспорядка в казарме, Витя, глядя на меня в упор нарочито неподвижными глазами — признаком явно «гангстерской» затеи, тихо произнес: «Надо выпускать стенгазету. Я знаю, какую. Помогать будешь?» И вот уже по полной форме с абсолютно серьезным лицом он испрашивает у ротного разрешение «бороться за чистоту помещения оружием слова и средствами наглядной пропаганды»...

Через несколько дней, как в лучшие вгиковские времена, все толпились у стены, на которую вывешивалась пестрая газета. Сочный гогот раздался, едва мы подняли ватман: в идейно безупречном названии «Голос роты» пробел между словами не превышал пробелов между буквами. Но это был грубый солдатский юмор, который не был допущен далее названия всей газеты. Настоящий смех начался с заголовком статей: «Время жить и время убирать», «Три товарища», «Триумфальная арка», «Там, где чисто и светло», «Прощай, оружие» (в последнем выпуске)...

Энгельс Макаренко был доволен: тематика соответствовала. Откуда было знать нашему бедному воспитателю, что он одобрил стилизацию под Ремарка и Хемингуэя, заклейменных бдительной советской критикой за буржуазный пацифизм! Что «правильные» слова и поучающие сентенции этих статеек иронически приправлялись благодаря нашему главному редактору и автору (вот когда я оценил Витину память!) едким соусом цитат из книг «пацифистов», и весь текст газеты был пронизан неприязнью к милитаризму, к механической и идеологической муштре.

Исключение в стиле заголовков сделали только «лично ротному» — ради его собственного имени: было несколько заметок типа «Путевка в жизнь (педагогическая поэма)» и «Анти-Тюринг», да еще басня «Кит и Шпрот», сочинить которую Витя и Алик Медведев, разделявший, конечно, с другом бремя ответственности и хлопот, обязали... меня, никогда до того стихов не писавшего. (На поминках по Виктору Армен Николаевич Медведев потряс меня, вдруг продекламировав на память эти вирши, мною давно позабытые).

Законная наследница «Вгиковца» армейская стенгазета «Голос роты» в самом деле оказалась «коллективным пропагандистом и агитатором», способным перевести в юмористический план многие тяготы пехотной службы и вернуть ребятам ощущение независимости, человеческого достоинства, творческой игры. Всем, кто хотел участвовать в ее выпуске, она дала возможность несколько раз законно «сачкануть» и вдоволь повеселиться. Кульминацией Витиной затеи стала официальная благодарность командования, объявленная редколлегии перед строем всех студентов в конце сборов.

Вечером последнего дня командир Энгельс Макаренко пришел прощаться с нами. Снова штатские, мы успели кое-что «сообразить» в Вышнем Волочке. Ротный неожиданно быстро захмелел, заверил Виктора и Алика, что когда-нибудь они вырастут до главных редакторов настоящих изданий (а ведь как в воду глядел), потом заговорил вдруг о тоске провинциальной гарнизонной жизни, о сиротстве, бесправии и обездоленности советского офицера, о том, как он будет скучать по смеху, так редко раздающемуся в этих стенах... Витя стал очень серьезен. После какой-то горькой фразы ротного он повернулся ко мне, и я больше увидел, чем услышал (а потому навсегда запомнил) слетающий с его губ шепот: «Это Чехов!» На следующее утро у автобусов он искренне обнял нашего «тирана» и, кажется, от всех нас попросил у него прощения «за все, что было не так».

Однако история «вольного настенного слова» на этом не закончилась. «Вгиковцу» предстояло еще одно воскрешение — в виде газеты, выпускавшейся научными отделами Госфильмофонда по инициативе того же Демина.

В Госфильмофонде я сам оказался благодаря заступничеству Вити. Руководство ВГИКа категорически отказало мне в праве поступать в аспирантуру и выдало направление на Казанскую студию кинохроники. Мои слабые контраргументы в виде рекомендации ГЭК на научно-теоретическую работу и письма об участии в подготовке к изданию второго тома трудов Эйзенштейна не возымели никакого воздействия на чиновников киноглавка Министерства культуры СССР. «Вы сначала горя хлебните, а потом учите нас теории кино», — заявил мне зам. Фурцевой, не захотев даже взглянуть на вызов Госфильмофонда, который гарантировал мне не только работу, но и место в общежитии с подмосковной пропиской.

Драгоценный вызов организовал Витя. Узнав о моем положении с работой, он передал через моих сокурсников, проходивших практику в ГФФ, что я должен немедленно явиться в Белые Столбы. На следующий день Витя представил меня заместителю директора О.В.Якубовичу-Ясному, и я с удивлением услышал, что являюсь прирожденным фильмографом, а кроме того, активным общественником. В тот момент я воспринял это даже не как уловку для получения вызова, а как обычный деминский розыгрыш. Два месяца спустя, чудом освободившись от обязательного распределения, я приехал работать в Госфильмофонд — и обнаружил, что меня заочно, с подачи Демина, избрали комсоргом всего архива. Все попытки протеста разбились о каменный аргумент Вити: «Ты же не хочешь, чтобы я оказался обманщиком в глазах начальства!» Глаза самого Демина были при этом гангстерски неподвижными.

Одним из первых «мероприятий», предложенных Витей на комсомольском собрании, было, конечно же, издание стенгазеты. С конца 1961 до весны 1963 года «орган комсомольской организации ГФФ» будоражил весь Госфильмофонд: то критиковал консерватизм дирекции во взаимоотношениях с научным коллективом, отстаивая право киноведов на научные исследования и на просмотр фильмов, к которым нас не допускали «по идейным соображениям»; то требовал клубного помещения для молодежи, чтобы преодолеть искусственно созданное противопоставление «научников» и рабочего коллектива; то выдвигал идею «архивного кинотеатра» в Москве, чтобы показывать народу белостолбовские сокровища... Директор Госфильмофонда Виктор Станиславович Привато уступал одному требованию за другим: согласился на «библиотечные дни» и еженедельные информационные просмотры для отделов отечественного и зарубежного кино сообща, выделил под клуб подвал жилого дома ИТР, нехотя отправился в Моссовет и неожиданно для себя получил убыточный кинотеатр под «Иллюзион». Милейший начальник Отечественного отдела Константин Павлович Пиотровский, души не чаявший в Демине, поддерживал инициативы молодежи и сквозь пальцы смотрел на то, что газета делалась не только в свободное от работы время. Гроза разразилась тогда, когда стенгазета вышла за рамки внутренней жизни Госфильмофонда.

В марте 1963 года Хрущев разгромил выставку в Манеже. Опять повеяло заморозками. Было понятно, что дело не в «антинародном абстракционизме», а в очередной попытке завинтить гайки в обществе, вновь осмелевшем после XXII партсъезда. В Госфильмофонде возобновились атаки на «научников» со стороны «трудового коллектива», парторганизация потребовала «укрепить дисциплину», проверить «влияние буржуазной идеологии через фильмы», которые мы смотрим. Специальный выпуск стенгазеты попытался не только отбить эти наскоки, но и указать на их первоисточник: две или три заметки спокойно, но довольно ехидно комментировали манежные рейды Хрущева, отвергая всю «систему» его нападок на интеллигенцию. Не только «научники», но и молодые проявщицы, плотники, шоферы и даже охранники толклись в коридоре возле газеты и

обсуждали ее. Нас с Деминым вызвал в свой кабинет парторг ГФФ И.А.Евтушенко. Явно исполняя роль в чьем-то сценарии, он начал с того, что предложил нам... вступить в партию. Мы дружно заявили, что еще не созрели для столь ответственного шага. Евтушенко не стал нас долго уговаривать, но распорядился газету со стены снять и больше не выпускать. На ближайшем комсомольском собрании ГФФ был избран новый комсорг из «простых рабочих». Мне было также отказано в «характеристике» для поездки в Польшу, откуда я получил приглашение на конференцию от профессора Лодзинской киношколы, специалистки по творчеству Эйзенштейна Регины Дрейф-Сфард. Витя подвергся более серьезному испытанию. Какое-то его письмо было перлюстрировано, и он был вызван в «органы» для объяснения предосудительных взглядов на искусство и политику. Уезжая из Белых Столбов в Москву, Витя старался не волноваться. Намекнув, куда его «пригласили», он вперил неподвижный взгляд в незримого собеседника и произнес одну из своих любимых прибауток: «Старик Хоттабыч нас заметил, и в гроб столкнул, в Гвадалквивир...»

Мы были подавлены. Работа не шла, вспоминались аналогичные вызовы времен венгерских событий, а то и более ранних эпох. К счастью, Витя вернулся, и даже веселый. На традиционном вечернем променаде «от дома ИТР до шоссе» он рассказал, что его сначала пожурили, потом польстили его уму и таланту, а затем и вовсе предложили «сотрудничать». Отговорку «не созрел» они, естественно, знали и не принимали. Витя отбился фразой, вошедшей в наш обиход на правах пароля и кредо: «Я не из пишущих».

Двойная ирония этой фразы заключалась в том, что Демин принадлежал к немноголюдной когорте киноведов пишущих, притом пишущих хорошо и охотно. Как раз в то время он писал книгу «Фильм без интриги».

Во время почти ежевечерних прогулок Витя любил затевать драматургические дискуссии, высмеивая идеологические и жанровые штампы, нормативные рекомендации студийных редакторов и заскорузлых «эстетиков», шаблонные характеры киношных персонажей и суконный язык диалогов. Его ирония была обращена в равной мере и на советский официоз, и на голливудские каноны, и на сюжетную рецептуру Густава Фрейтага, которую нам пропагандировал во ВГИКе старый добрый профессор Валентин Константинович Туркин. Лихо закрученной фабуле и благополучным или душераздирающим мелодраматическим финалам он противопоставлял «ослабленный» сюжет, при котором ситуации развиваются на нюансированных «подробностях» характера и среды, на деталях, почерпнутых как бы из обыденной жизни, но вскрывающих потаенные душевные мотивы, а финал не «развязывает» коллизию, но «размыкает» фильм, оставляя зрителю право на решение или хотя бы на осмысление проблемы. Такого рода построение, с конца 50-х годов постепенно пробивавшееся и в западное, и в наше кино, получило в критике клеймо «дедраматизированного». Виктор Демин стал его первым и самым убежденным теоретиком в советском киноведении.

Негативный отпечаток в термине оказался на руку догматикам всех мастей: «традиционалисты» испугались отрицания драматургии («основы фильма») вообще, а «идеологи» стали пугать разрушительным воздействием западной декадентской антикультуры...

Как ни парадоксально, и те, и другие всполошились не зря. Отказ от официально утвержденных схем, с их отчетливым различием «положительных» и «отрицательных» персонажей, с их расчисленным чередованием фабульных перипетий и непременным хэппи эндом, означал также отказ кинематографистов от самой системы сложившихся координат, в том числе и политических. Тут был один из путей освобождения — от шор, от догм, от покорности.

Прямо об этом не говорили ни противники, ни сторонники «дедраматизации». Первые уверяли, что пекутся об «истинной правдивости» искусства и его «мобилизующей силе», хотя и не скупились на политические намеки. Другие делали вид, что речь идет всего лишь о развитии давних, вполне традиционных тенденций в драматургии. Последнее было не так уж далеко от истины. Демин в своей книге не только из тактических соображений ссылался на опыт не очень близкого ему Эйзенштейна (теории которого, впрочем, были вовсе не официозны и по-прежнему вызывали подозрение у начальства), но и на «эмоциональный сценарий» еще менее признанного Александра Ржешевского...

Главным аргументом Вити, основным ориентиром в анализе и базовой опорой всей его концепции была драматургия Чехова. Антона Павловича он любил преданно и нежно. Злые языки пытались подтрунивать над «таганрожским патриотизмом» Демина, земляка Чехова. Забавно, что Виктор, замечательно одаренный чувством юмора, вдруг обиделся на эту шутку и принялся горячо доказывать нам, что Чехов на самом деле сейчас самый важный для кино

драматург! Примеры из его пьес и прозы были у Вити всегда наготове, совпадения сценарных или монтажных «ходов» с принципами чеховской драмы воспринимались им как сертификат подлинности. Перечитав статью Эйзенштейна «Четвертое измерение в кино», он целую вечернюю прогулку говорил о том, что «обертонный монтаж» строится по-чеховски, и очень обрадовался позднее, узнав, что я наткнулся в архиве режиссера на заметку об «обертонной драматургии» Чехова. Радость за любимого классика явно превосходила удовлетворенность собственной проницательностью.

Другим и, пожалуй, не меньшим авторитетом стал для Виктора Федерико Феллини. «Сладкая жизнь», обруганная официозной советской критикой за «измену прогрессивным тенденциям неореализма» и за «упадочный, асоциальный пессимизм», стала для него своеобразным камертоном кинематографичности. Сейчас почти невозможно поверить в то, что само упоминание этого фильма как примера, без обличающих инвектив, было актом гражданской смелости.

«Сладкую жизнь» привезли в Москву на несколько просмотров только для идейно выдержанных кинематографистов (и, конечно, для начальственных «дач», где ее смотрели как «скандальный эротический фильм»). В Дом кино госфильмофондовцев не пустили, а ждать, пока она появится в Белых Столбах, нам не хотелось. Витя узнал, что ее покажут и на «Мосфильме». Конечно, у научников тут же появились дела на студии. У «директорского» зала царил ажиотаж. Проникнуть в него нам удалось лишь чудом, вместе с группой Михаила Швейцера. После этой успешной операции Демин получил титул «главного феллиниста». Его поглощенность миром Феллини сказывалась даже в быту. Он звал нас на обеденный перерыв или вечернюю прогулку фразой из «Маменькиных сынков»: «Andiamo, Moraldo!» («Пошли, Моральдо!»). Возвращаясь из Москвы в Столбы, он громко цитировал «Дорогу»: «Errivato Zampano!» («Прибыл Дзампано!»). Его реакцией на какую-нибудь очередную политили сельхозкампанию было: «Il bidone» («Мошенничество»).

«8 $^1/_2$», представленный Италией на Московский международный кинофестиваль 1963 года, даже для Вити стал откровением. Нам посчастливилось посмотреть фильм еще до фестиваля, в Белом зале Дома кино вместе с отборочной комиссией. Едва экран погас, один из членов комиссии, важный критик Ю., полагавший себя ответственным за идеологическую безупречность программы, громко заявил, что он «ничего не понял», а потому сделает все, чтобы этот «путаный и вредный для народа» фильм не попал на конкурс. Ю., видимо, сразу отправился предупреждать ЦК.

Италия настояла на своем выборе. Стартовый скандал был сигналом о возможности скандала финального, когда жюри под давлением «инстанций» не сможет присудить приз безусловному лидеру конкурса. На защиту картины прилетел из Рима друг Феллини журналист Антонелло Тромбадори, член ЦК Итальянской (ревизионистской) компартии. Почти каждый вечер он бывал у вдовы Эйзенштейна, Перы Моисеевны Аташевой, и, отходя от баталий с «тупоголовыми», уморительно пересказывал свои дискуссии с ними. Назавтра я сообщал Вите новости «с фронта» и слышал в ответ мрачную прибаутку о старике Хоттабыче. Мы болели за фильм и страшились позора ненаграждения его. В день официального показа «8 $^1/_2$» была назначена пресс-конференция Феллини и Джульетты Мазины, допускались на нее избранные и просеянные. Госфильмофондовские «научники», придумавшие продавать свои архивные бюллетени в гостинице «Москва», чтобы быть ближе к фестивалю, толпились в вестибюле, чтобы издалека увидеть великих итальянцев. Неожиданно исчезнувший Демин появился столь же внезапно и, шепнув с видом заговорщика: «Иди за мной!», направился к толпе журналистов, в которой возвышался Феллини и тонула Мазина. Витя пробился сквозь толпу и положил руку на плечо Марлена Хуциева, которого держал под локоть сам маэстро. Я выполнял Витин приказ буквально, держась за другую его руку и благословляя его рост. Контролеры не рискнули разорвать наш почти клоунский «поезд», и вслед за Феллини мы, безбилетные, прошли в конференц-зал. Я никогда до этого не видел такого счастья на лице Демина — он сиял, громко смеялся удачным ответам Феллини, а после довольно бестактного вопроса председательствующего, Василия Захарченко, к «сеньоре Мазини» (sic!) вдруг на весь зал произнес: «Errivato Zampano!» Феллини вздрогнул, глянул на Витю, и в его глазах запрыгали веселые чертики. Никогда не забуду своего ошеломления в эту секунду: Феллини и Демин показались мне внешне похожими друг на друга, как братья.

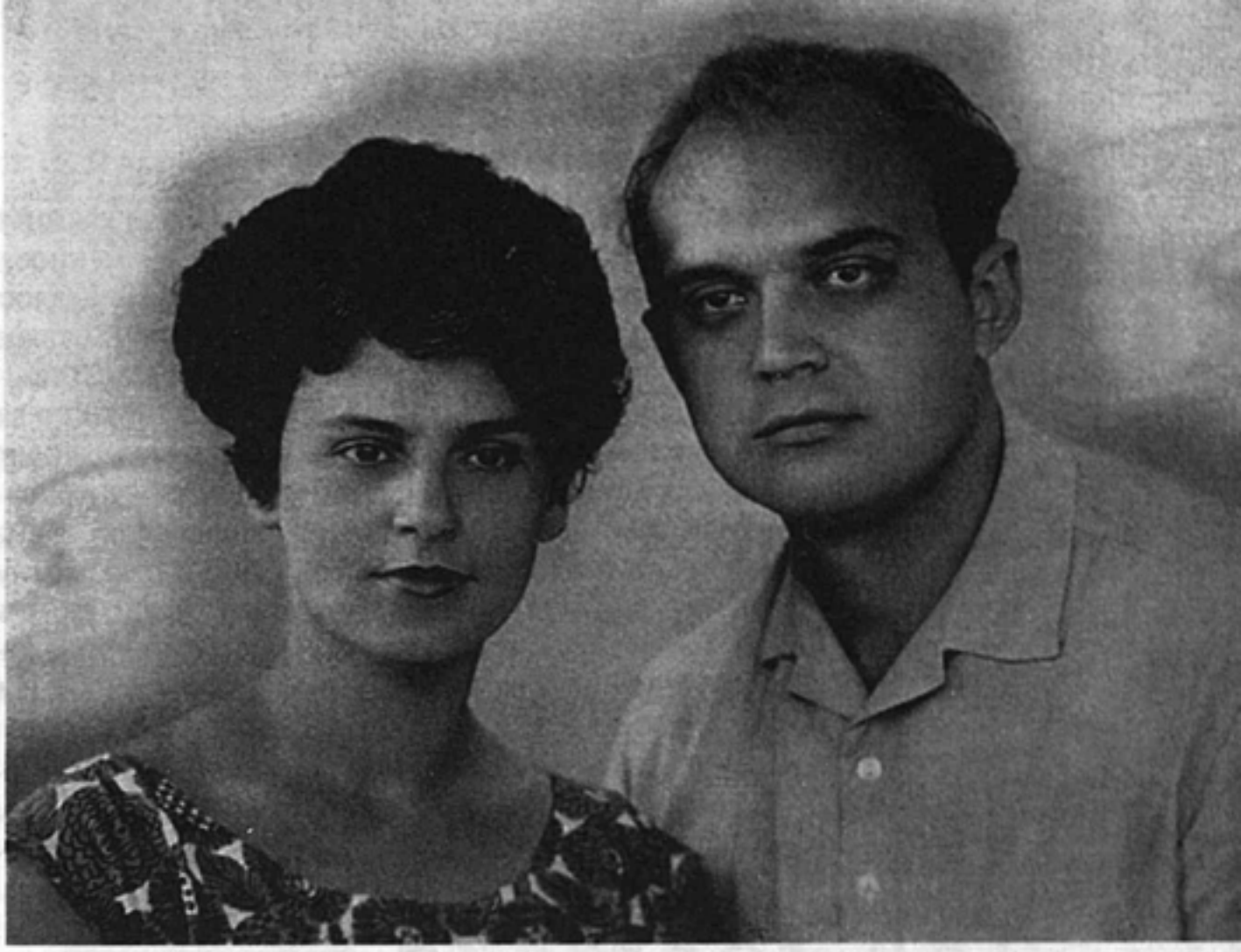
Настоящая любовь всегда плодотворна. Мало того, что Витя нашел в фильмах Феллини убедительные примеры для «Фильма без интриги» и отстаивал их при издании книги. Перейдя на другую работу в издательство «Искусство», он

приложил максимум усилий для того, чтобы книга была сделана на высоком научном, оформительском и полиграфическом уровне. После ее выхода в свет все наветы, спекуляции и фальсификации вокруг творчества и личности Феллини, которые, разумеется, продолжали появляться в бдительной советской критике, выглядели просто смешно. В Госфильмофонде Демин оказался во главе одной из двух «партий», расколовших научные отделы. Его чеховско-феллиниевское кредо, как выяснилось, противостояло не только догмам от «железной» драматургии и «стальной» идеологии, но и воззрениям некоторых коллег, приверженных идеям «мировой гармонии» и ее кристаллизации в искусстве. Группу последних возглавили Владислав Свешников из Отечественного отдела и поэт Стас Красовицкий из Иностранного, оба ушедшие впоследствии из киноведов в священники. Парадокс состоял в том, что они обвиняли Феллини (а с ними и Демина) в «морализме», противопоставляя ему... Антониони как выразителя «чистого искусства» и «просветляющей эстетики». Мои попытки примирить обе позиции утверждением, что гении «приходят парами» (Леонардо да Винчи — Микеланджело Буонаротти, Пушкин — Гоголь, Прокофьев — Шостакович), с обеих сторон были отвергнуты как соглашательство и оппортунизм. Их полуанекдотическая война достойна упоминания потому, что в ней зазвучали отголоски давнего спора «западников» и «славянофилов», который позже, в эпоху «перестройки», развернулся в противостояние «реформаторов» и «патриотов».

Условность и даже несостоятельность всех этих дефиниций Демин, который был уж во всяком случае не меньшим «гармонистом» и патриотом, чем его оппоненты, опроверг не только словом, но и делом.

Однажды Витя вернулся в отдел из просмотрового зала, где мы поочередно смотрели фильмы для аннотированного каталога, в необычно «заторможенном» состоянии и наконец произнес: «Кажется, я только что видел гениальный фильм. Надо его немедленно показать на общем просмотре». Так мы увидели один из самых замечательных русских фильмов — «Счастье» Александра Ивановича Медведкина. Никто из нас ничего не знал ни об этой комедии, ни об ее авторе. Несколько лет спустя я обнаружил среди бумаг Эйзенштейна ненапечатанную статью о фильме «Стяжатели» (так поначалу называлось «Счастье»), в которой Медведкин назван «русским Чаплином», и она была включена в состав 5-го тома шеститомника Эйзенштейна. Но в тот момент мы не могли сообразить, жив ли этот великий комедиограф. Довольно быстро установили, что на Центральной студии документальных фильмов можно встретиться с самим создателем «Счастья», и Витя отправился к Медведкину. Для обоих встреча оказалась счастливой. Александр Иванович был глубоко растроган Витиной оценкой фильма, он просто воспрянул духом. Витя же, кроме аннотации для каталога, записал весь фильм покадрово, передав на бумаге, со свойственной ему чуткостью, лубочный стиль и сказочную интонацию зрелища. Литературно-монтажная запись была напечатана в четвертом выпуске бюллетеня Госфильмофонда «Кино и время»: фильм стал доступен изучению. А тут еще пришел запрос из Италии — предлагалось прислать на фестивальную ретроспективу (кажется, в Венецию) три неведомых шедевра. Вместе со «Стачкой» Эйзенштейна, которую давно затмил его же «Потемкин», и с основательно задвинутой в тень «Окраиной» Барнета было послано никем не виданное «Счастье». И именно там, на фестивале, фильм Медведкина увидел Крис Маркер... Киногруппы «Медвед-кино» и «Слон», возрождение традиций Кинопоезда в бурлящей Франции конца 60-х годов, фильмы Маркера о Медведкине «Поезд в пути» и «Последний большевик» — все это было продолжением ошеломленного молчания Вити Демина после рядового рабочего просмотра.

Еще одним событием для всех нас и особо значимым «аргументом» для Вити стала «Застава Ильича» Марлена Хуциева. Фильм снимался долго, и все, кто знал о нем, с нетерпением ждали его завершения. Наконец, на студии им.Горького был назначен просмотр первой копии «для своих». Гена Шпаликов по дружбе позвал меня, я попросил пропуск и на Демина, полагая, что ему-то надо посмотреть фильм как можно скорее. Мне уже довелось видеть части из первого варианта — «Ты помнишь, товарищ»; когда Гена включился в работу, я читал переработанный им вместе с Марленом Мартыновичем сценарий, ходил на съемку нескольких сцен, и только какая-то случайность помешала участвовать в массовке эпизода «Вечер поэтов» в Политехническом музее. Витя предпринял атаку на начальника (Пиотровский, впрочем, никогда не мог устоять перед его просьбами), нас отпустили с работы пораньше, и мы явились в студийный зал едва ли не первыми. Зато уходили чуть ли не последними, выслушав и высказав все восторженные восклицания. Хотя приближалась пол-



Татьяна и Виктор Демины. После свадьбы

ночь, и нам предстоял неблизкий путь на метро и электричке, торопиться не хотелось. Мы медленно шли по огромной площади перед ВДНХ, перебирая мотивы, тексты и подтексты потрясшего нас фильма. Рядом с мухинским монументом «Рабочий и колхозница» Витя вообще остановился и произнес монолог о начале нового этапа в истории нашего кино, о том, что нормативная поэтика обречена, что после «Заставы» глупо строить фильмы на традиционном разворачивании Особого Драматического События — ОДС, как он обозначает в своей книге основу «крепкой» однолинейной фабулы — в мелодрамах, гангстерских или производственных лентах.

Знали бы мы тогда, как история посмеется над этими прогнозами и ожиданиями! И не только тем, что ОДС никуда из кино не денется, а наоборот, укрепит свои позиции. В самой жизни нам предстояло принять участие в почти криминальных интригах с тайными сговорами и похищениями.

Одна из них была связана со все той же «Заставой Ильича». После высочайшего гнева Хрущева, инспирированного провокациями «тупоголовых», фильм был запрещен и отправлен на переделку. В подцензурном варианте, который вышел под названием «Мне 20 лет», не было ни «Вечера поэтов», ни циничного монолога отца Ани под пионерский хор, поющий по телевизору «Родина слышит, родина знает...», ни многих других сцен, реплик, мотивов. Судьба «Заставы» вызвала широкий резонанс, многие крупные художники пытались помочь режиссеру (именно поэтому Феллини демонстративно поддерживал под локоть Марлена перед камерами репортеров). Но всех нас, видевших авторский вариант, беспокоила судьба первой копии. Страшно было представить себе, что она будет смыта, как некогда «Бежин луг» Эйзенштейна, «Жизнь в цвету» Довженко, «Женитьба» Эраста Гарина и Хеси Локшиной, и никто никогда не увидит, что составляло смысл, дух и атмосферу нашей молодости. Надо было спасать материал запрещенной «Заставы». Договориться с Хуциевым не составляло труда — он сам был заинтересован в спасении фильма и условился с монтажерами о том, что оба первых варианта и обильный материал к «крамольному» эпизоду «Вечер поэтов» будет подготовлен к передаче в Госфильмофонд. Сложнее было с дирекцией самого архива: она могла испугаться политического «обертона», а при отказе принять рабочий материал сослалась бы на чисто техническую причину — нехватку мест. Строительство новых хранилищ действительно не поспевало за стремительным ростом кинофонда, и наши прежние попытки узаконить передачу со студией в ГФФ авторских вариантов и не вошедших эпизодов наиболее значительных фильмов уже натолкнулись на несокрушимый аргумент: «Нет места!»

На одной из прогулок между шоссе и домом ИТР был разработан план — по всем канонам детективного жанра. Виктор выступил на совещании научных отделов с предложением улучшить исследовательскую работу в области истории кино и обеспечить бюллетень «Кино и время» оригинальными изысканиями. Для чего-де необходимо привлечь новые материалы, например, варианты монтажа или отвергнутые самими авторами сцены, которые — если они не представят особого интереса для будущих историков — всегда можно отправить на смыв и освободить место для следующей продукции. С невозмутимо спокойным лицом Витя перечислял наших выдающихся современников, творчество которых мы обязаны не только сохранять, но и изучать. Имя Марлена Хуциева не было замолчано — его «утопили в обой-

ме»: Герасимов — Александров — Бондарчук... От имени руководства ГФФ написали письма с одинаковым нейтральным текстом на Мосфильм, на студию Горького, на «Ленфильм». Конкретных названий, тем более «Заставы Ильича», не упоминали — договаривались в принципе о возможности получения фильмоматериалов, ценных для истории кино. Первым адресом, куда отвезли обращение, «случайно» оказалась студия Горького. Через некоторое время на фильмовозке Госфильмофонда мы привезли в Белые Столбы все подобранные монтажерами материалы «Заставы», которые были под каким-то рабочим названием приняты на временное, а потом и на постоянное хранение. Не удалось только проникнуть в негативную монтажную, где хранился оригинал «Вечера поэтов», и впоследствии восстановление авторского варианта фильма шло по царапанному позитиву. Когда я не без иронии намекнул, что наша «гангстерская» операция развивается по принципам «остросюжетного жанра», Витя хохотнул, но возразил: «А вот и нет! В голливудских и мосфильмовских боевиках торжествует закон государственный, а здесь — исторический. И вообще, финал еще открыт...»

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ

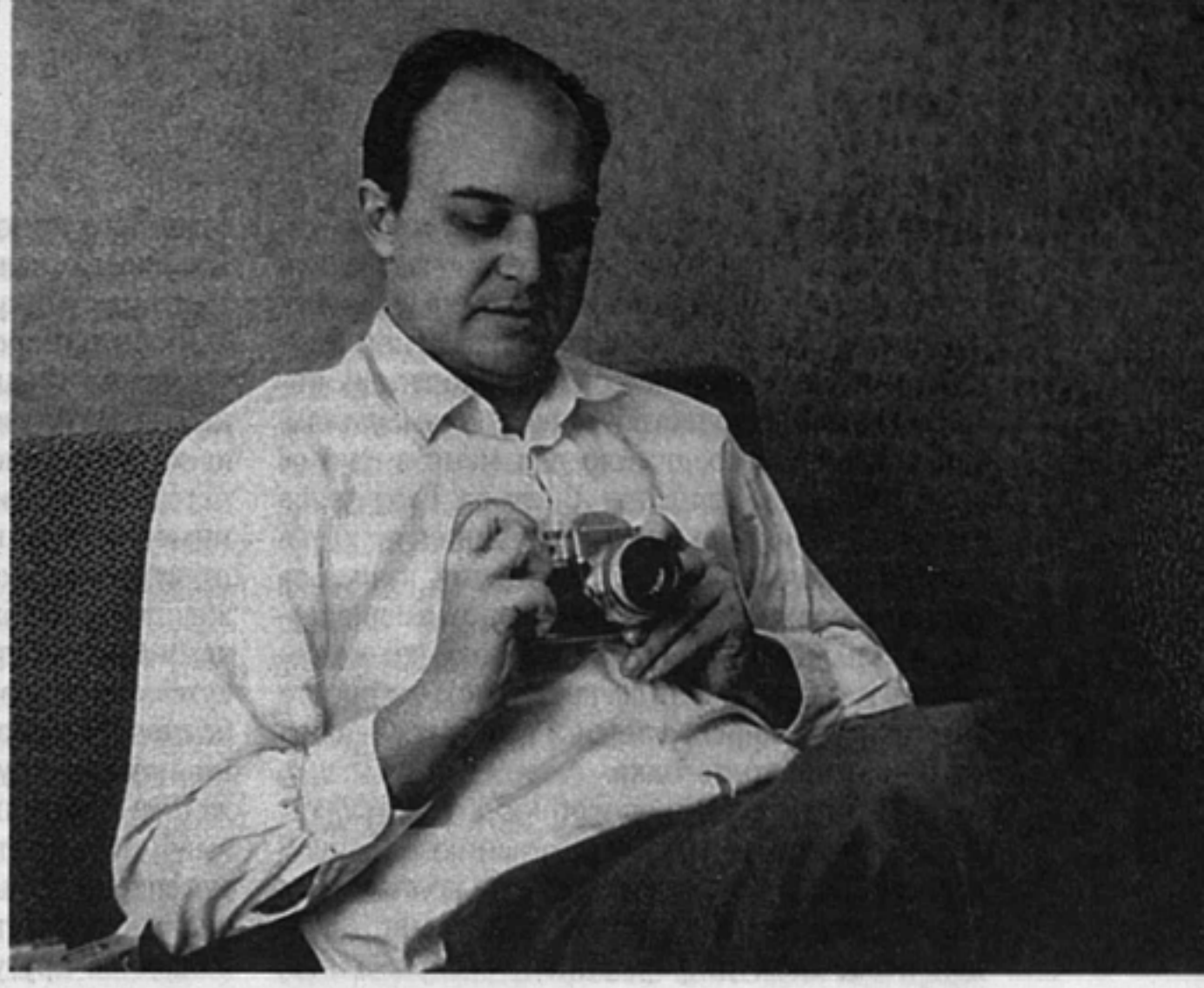
Три толстяка

Когда я впервые увидел Витю Демина, ему было двадцать лет и он был знаменит. Почти так же, хотя чуть иначе, был знаменит в институте Наум Клейман. Мне, семнадцатилетнему первокурснику киноведческого факультета ВГИКа, тоже хотелось славы и чтобы другие прислушивались к небрежно брошенному слову, и чтобы девушки-красавицы, будущие «звезды» советского кино, обратили на меня благосклонное внимание. Но, понимая, что рылом не вышел, я покорно нес груз зависти и непризнания. Лишь один только раз Виктор Петрович удостоил меня более-менее длинной беседы, популярно и на конкретных фильмах объяснив, почему плох отечественный кинематограф. Не нужно, декларировал Демин, сосредоточиваться на запутанных сюжетах и визуальных излишествах, всяких там ракурсах и обратных перспективах. Снимать нужно по заветам Чехова, поскольку он, Антон Павлович, все уже придумал (тут Витя привел массу примеров) и теперь дело за малым: понять и повторить. Я робко осмелился возразить, дескать, не Чеховым единым, но мой оппонент не счел необходимым опровергать мои несерьезные доводы и, не дослушав, удалился вдаль по коридору, где появился Наум Клейман, с которым у Демина были свои дела, несравненно более важные, чем споры со мной. И хотя с тех пор прошло почти сорок лет, я до сих пор помню и эту осень пятьдесят девятого, и уходящего Демина, и наш неоконченный спор, и мучительное ощущение того, что никогда мне не удастся заполнить собой пространство так, как заполнял его мой коллега по профессии и студенческим годам.

Витя был физически большим человеком. Точнее, он был толстяком, но не одним из многих, а гигантом на особицу, великим толстяком, каких мало в любой сфере жизни, тем более в кинематографе. Лично я знаю только трех, и всех их уже нет в живых. О двух первых, которых я, к глубокому сожалению, никогда не видел и сужу о них только по экрану, книгам и понаслышке, скажу чуть ниже. Демин же оправдывал высокое звание толстяка тем, что размещался на природе или в помещении как явление особое, простому описанию не поддающееся. Если бы вдруг возникла необходимость запечатлеть его в скульптуре, то единственным, кто, на мой взгляд, мог бы это сделать, был Генри Мур, второй после Микеланджело скульптор христианской Европы. А попади Витя, например, в Лилипутию, он с гораздо большим основанием, чем герой Свифта, претендовал бы на прозвище Человек-гора и соответственно приключения его в несуществующей стране были бы несравненно более интересными. Понял я это не во ВГИКе, а чуть позднее, когда мы вместе работали в Госфильмфонде, учреждении замечательном.

Как из гоголевской «Шинели», из Госфильмофонда вываливалась в киноведческую науку масса талантливых людей. Назову среди них Марка Зака, Наума Клеймана, Мирона Черненко, Валентина Михалковича, Юрия Богомолова, Марка Кушнировича, Кирилла Разлогова и еще многих и многих. Но и здесь первое место

по праву принадлежало Виктору Демину. Он вряд ли слишком интересовался архивным делом, поскольку всегда любил текущий процесс, который можно было по горячим следам понять, описать и скорректировать. Белые Столбы привлекли его, молодого человека из Таганрога, возможностью получить подмосковную прописку, обосноваться вблизи столицы, где в начале 60-х бурлила разнообразная кинематографическая жизнь. И едва представилась возможность, Витя без сожаления оставил Белые Столбы, хотя и сохранил к ним и к задержавшимся там коллегам дружеские чувства, замешанные на добрых воспоминаниях. Остановлюсь на одном из них.



Виктор Демин — фотолюбитель

Научные отделы отмечали как-то юбилей Веры Дмитриевны Ханжонковой, «бабушки русского кинематографа», вдовы знаменитого отечественного продюсера еще дореволюционной поры. Мы, молодые, любили нашу бабу Веру, хотя и позволяли себе подтрунивать над ней с высоты своего возраста. Для праздника требовалось немногое: подарки, цветы и, главное, кинозал, где сотрудники могли бы собраться для чествования. В зале нам отказали. То ли основатель и бессменный директор Госфильмофонда Виктор Станиславович Привато обиделся на нас за очередной выпуск стенной газеты, то ли мы недостаточно усердно трудились на сельскохозяйственной ниве нашего подсобного хозяйства, а это администрацией ценилось гораздо выше киноведческих исследований. Но, так или иначе, получив отказ, мы тесной компанией собрались в маленькой комнате, где все придуманное нами выглядело скучным и ничего, кроме самых общих слов, мы выдавить из себя не могли. Как всегда, положение спас Виктор Петрович. Не мудрствуя лукаво, он рассказал нам и юбилярше ее биографию. Но что это была за речь! Демин начал очень тихо, обозначив основные вехи на пути крушения самодержавия и революционного переустройства мира. Затем, слегка повысив голос, он кратко изложил историю отечественного кино с небольшими отступлениями в сторону смежных искусств. И, наконец, сделав небольшую паузу, перешел непосредственно к Вере Дмитриевне. Через минуту выяснилось, что скромная монтажница фирмы Ханжонкова, каковой мы по глупости своей считали бабу Веру, на самом деле являлась фигурой ключевой. От ее умения, чуткости, таланта и других замечательных качеств, оказывается, впрямую зависел уровень создаваемых фильмов. Бауэр, Протазанов, Чардынин, Коралли, Максимов, Вера Холодная шагу не могли ступить без того, чтобы не посоветоваться с нашей коллегой, не получить ее благословения, а когда доходило до результата, ее приговора ожидали с трепетом душевным и никогда не позволяли в нем усомниться. Что же касается Мозжухина — тут голос Вити взлетел ввысь подобно жаворонку из романса Глинки, — то Иван Ильич, оказывается, избрал Веру Дмитриевну в качестве хранителя своих сердечных тайн и поведал ей нечто такое, что никогда не может быть рассказано, поскольку грозит крушением основ. Каких основ — Демин не уточнил, но и без этого мы прониклись величием момента. Словом, скучно начавшийся вечер удался на славу.

Именно в тот день пришло мне на ум неожиданное сравнение, и чем дальше, тем чаще я убеждался в том, что оно — не плод разбушевавшейся фантазии, а нечто, имеющее твердую опору в действительности. Витя показался мне похожим, и не просто похожим, а прямо-таки двойником великого американца, режиссера и актера толстяка Орсона Уэллса. Внешне в них не было ничего общего, кроме массивных фигур, но внутренне я уловил и в том, и в другом ощущение собственной значимости, не желающего прятаться таланта, понимания того, что

им под силу собственная концепция мира, будь то размышление о судьбах человечества для зрительской аудитории или рассказ для нескольких человек о мало кому известной Вере Дмитриевне Ханжонковой. Великолепная нескромность — качество редкое и замечательное — вот что соединило для меня в единое целое Орсона Уэллса и Виктора Петровича Демина. И я нисколько не удивился, когда через несколько лет Витя с охотой взялся за редактирование книги о гениальном американце, а еще позднее, отрастив бороду (то же самое время от времени делал Уэллс), он просто в моих глазах превратился в его брата — если не близнеца, то погодка.

Эта замечательная способность переустраивать Историю по своему разумению в высшей степени была свойственна моему коллеге. Все мы, будучи архивистами и, естественно, владея незаемной информацией, раздражались, сталкиваясь с фальшивыми концепциями советского кино, незаслуженной славой одних и столь же незаслуженной отторгнутостью других. Были разные способы преодоления этого, но на моей памяти только Витя перешел от коридорных шушуканий к прямому действию: он вернул в мировую культуру режиссера, чье имя было мало кому известно в нашей стране и абсолютно ничего не говорило даже самым натасканным исследователям в зарубежных государствах. Это Александр Иванович Медведкин и, по-моему, лучшая немая отечественная комедия «Счастье», автором которой он был и которая в 30-е годы принесла ему слишком много неприятностей.

Я хорошо помню, как Демин потащил меня в зал, чтобы я посмотрел не известную мне ленту. Мы сидели рядом, и он, знавший картину наизусть, комментировал каждый эпизод, каждый кадр, каждое движение камеры. Он требовал, чтобы я высказал не просто свое одобрение, а восхитился вместе с ним и понял, какой алмаз отыскал он в архивной пыли. Многое из сказанного им показалось мне тогда чрезмерным, но вскоре выяснилось, что Витя был прав: эта чрезмерность всколыхнула нас, заставила на каждом углу кричать о «забытом шедевре», реставрировать киноматериалы, печатать новые копии, организовывать просмотры и, что особенно важно, отправить ленту за рубеж, где она имела успех оглушительный, настолько большой, что на какое-то время имя Медведкина не просто встало в один ряд с общепризнанными корифеями отечественного кино, но и заняло в этом ряду первое место. Витя уточнил, сделал объемным факт истории отечественного кино и вместе с тем подарил великое счастье человеку, не рассчитывавшему до этого на толику внимания.

Любимым режиссером Демина был тогда Федерико Феллини. Я никогда не слышал о нем от Вити ни одного дурного слова, и даже явно неудачные картины мастера вызывали у него, как правило, если не одобрение, то понимание. Я же никогда не относил знаменитого итальянца к своим фаворитам, он не был жизненно необходимым мне художником, почему я время от времени позволял себе в присутствии Виктора Петровича говорить о гении без достаточного уважения, что незамедлительно вызывало бурную реакцию, упреки в невежестве и нигилизме, и в спорах этих, как правило, побеждал Демин. У меня не хватало аргументов, чтобы противостоять блистательной системе доказательств: одна мысль у него цеплялась за другую, и в результате сплеталась причудливая паутина, где я чувствовал себя беспомощной мухой. Лишь один раз я победил Витю, и случай этот последний, о котором мне хочется рассказать.

Для показа в конкурсе Международного московского кинофестиваля коварные итальянцы, уже давно начавшие работу по расшатыванию социалистического миропорядка, представили фильм «8 $^{1}/_{2}$». Так случилось, что я одним из первых посмотрел картину вместе с членами отборочной комиссии и затем старательно и скучно пересказывал ее тем, кому еще предстояло ее увидеть. Моя слава первооткрывателя, к сожалению, длилась недолго: Виктор Петрович также поглядел феллиниевский опус и, естественно, поведал о нем всем желающим с несравненно большим талантом и живописностью, нежели я. Его рассказ был замечательным, поскольку исходил не от стороннего наблюдателя, а как бы от соавтора, который безусловно любит режиссера, но в то же время считает необходимым приплюсовать что-то от себя, поправить на ходу, сделать более внятным и более совершенным. Я несколько раз присутствовал при этом монологе Демина, и всегда он говорил по-новому, постоянно отыскивая отсутствовавшие ранее подробности и даже кое-что подсочиняя — в феллиниевском духе и с авторским сарказмом. Я до сих пор уверен в том, что «8 $^{1}/_{2}$» в пересказе Вити несравненно интереснее того, что нам показали на экране.

Тогда, летом 63-го, я увидел в Викторе Петровиче еще одного знаменитого толстяка: чудо-англичанина Альфреда Хичкока с его ошеломляющим умением рассказывать истории, с чувством ироничного превосходства над окружа-

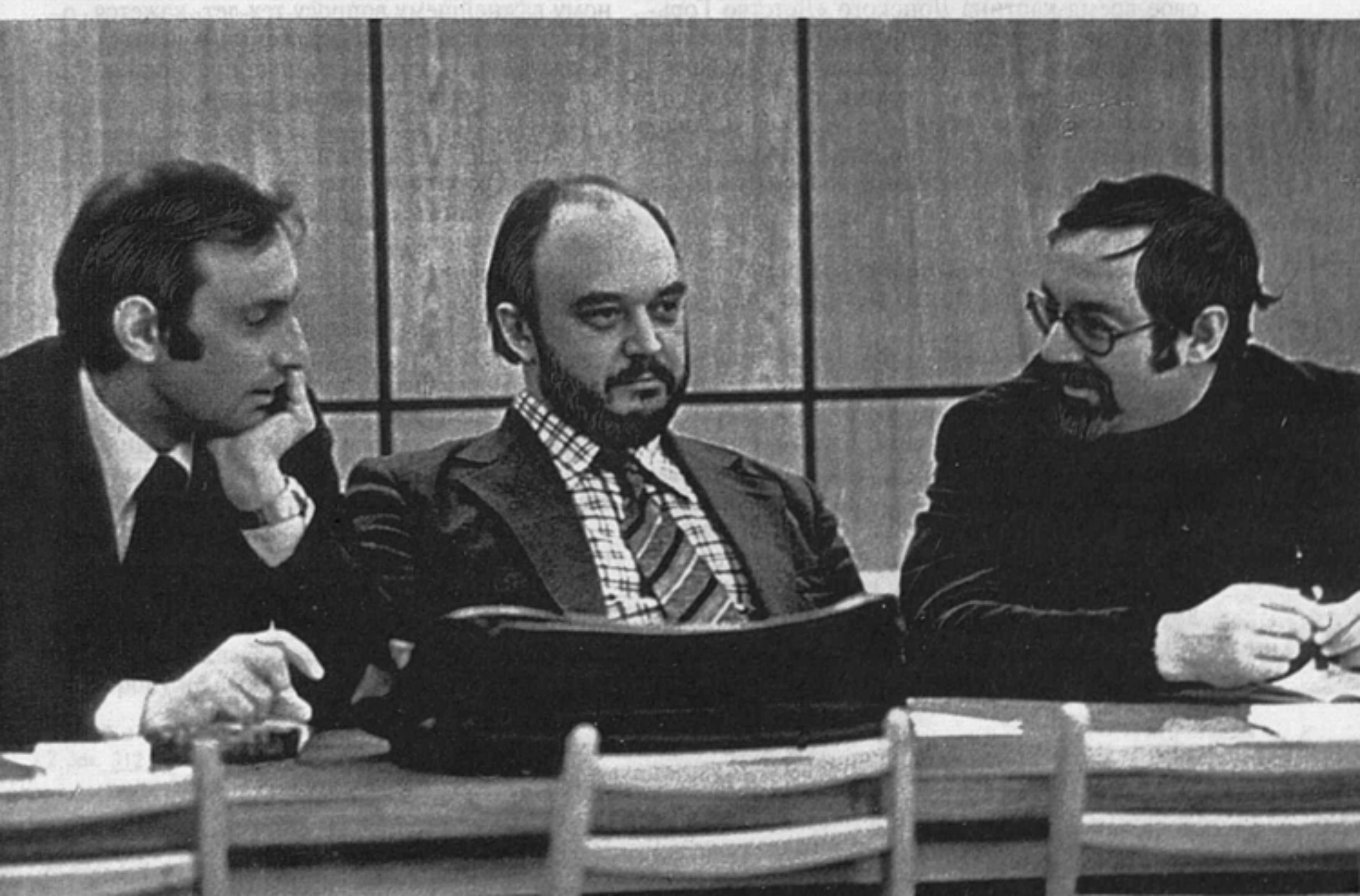
ющими и с почти детской уверенностью в том, что, рассказывая об окружающем мире, полезно впрямую обозначить свое присутствие в нем и выступать от первого лица. Как Хичкок любил хоть на несколько секунд появиться в своих фильмах, справедливо полагая, что его лицо и массивная фигура есть не что иное, как фирменный знак, так и Витя хотел обозначить себя — и в рецензиях, и в теоретических исследованиях, в сценариях, лекциях, киноролях, даже застольных беседах. Понятие фирменного знака не было для него абстракцией, он хотел наполнить и наполнял его такой оглушительной конкретикой, от которой кое-кому становилось не по себе, но мне, например, да и многим другим, это нравилось.

Демин вызвал меня на разговор в тот день, когда решался вопрос, получит или не получит Феллини Гран при фестиваля. Настроение у Вити было плохое: все говорило за то, что этому не бывать, свидетельством чему служила статья придворного журналиста и борца за мир Юрия Жукова, в которой работе Феллини противопоставлялась картина Нанни Лоя «Четыре дня Неаполя», лента вполне достойная, однако расположенная в ином круге искусства, чем «8 $^{1}/_{2}$», Виктор Петрович говорил мне одному около получаса. Он подробно, абзац за абзацем, разобрал статью Жукова и отверг все ее тезисы, он предсказал фильму великое будущее и подробно объяснил, почему отказ от вручения премии нанесет ущерб нашей стране. Будучи не в состоянии опубликовать это ошеломляющее по силе исследование (ни одно издание не согласилось бы тогда на это), Витя держал речь не столько передо мной, безмолвным слушателем, сколько перед гипотетической зрительской аудиторией. Он надеялся, что его услышат, и верил, что его поймут. Когда он закончил, я неведомо почему предложил заключить пари на бутылку коньяка и выразил убежденность в получении фильмом Гран при. Усмехнувшись, Виктор Петрович согласился и ушел, уверенный в победе, хотя проигрыш ему был бы приятней.

Спор я выиграл. Вместо коньяка по договоренности со мной Витя купил бутылку «Старки», и мы выпили ее с коллегами по Госфильмофонду по окончании рабочего дня. Я торжествовал, намекая на свою способность к предвидению, Демин острил, напоминая мне то Уэллса, то Хичкока, то обоих одновременно. Все окружающие тоже были довольны и милы друг с другом.

У меня есть, разумеется, и другие воспоминания, более поздние, но прерваться мне хочется сейчас: Госфильмофонд, лето, Гран при Феллини, хорошие люди, замечательный толстяк Витя Демин, и все у нас впереди. Год 63-й, всего тридцать с небольшим лет назад.

Армен Медведев, Виктор Демин, Мирон Черненко. «Три товарища»...



ВИКТОР ДЕМИН

Розовая чайка

Это было давно. Ко мне подошел оператор Антипенко и спросил:

— Скажите, вот вы — киновед, как в ваших кругах относятся к Марку Семеновичу Донскому?

— С большим почтением, — отвечал я. — Прижизненный классик.

— А скажите, верно, что он предтеча мирового неореализма?

Я объяснил, как на лекции, что неореализм возник в послевоенной Италии, сначала в кино, потом в литературе, отголоски этого направления давали себя знать в искусстве Франции, Америки, даже Японии... Предтечей чего, какого именно явления мог стать наш советский режиссер?

— Предтечей мирового неореализма. Марк Семенович повторяет это несколько раз на дню. Он говорит, что так его назвал Роберто Росселлини.

Тогда я понял, что имелось в виду.

Принято считать, что неореализм начался с картины Росселлини «Рим — открытый город». Но приметы нового взгляда на мир отыскивали и в более ранних работах, в документальных лентах военного времени. Кто-то вспомнил, каким шоком и откровением была в свое время картина Донского «Детство Горького» — ее показали на предвоенном фестивале в Венеции. Предельной своей натуральностью, интересом к нищенскому быту людей со дна жизни, без малейшего флера, без украшающих загогулин. Картина, что и говорить, достойная по тем временам и вовсе неожиданная. Но — предтеча...

Не слишком ли?

Еще Александр Антипенко спросил:

— А верно говорят, что он городской сумасшедший?

Я бросился на защиту классика. Я уверял, что Марк Семенович редкая умница, с завидным культурным кругозором, богатым жизненным опытом. Он был боксером, играл в оркестре, работал в цирке акробатом, ходил по проволоке и жонглировал факелами. Он до сих пор очень сильный шахматист, с особой статью играющий вслепую. А про «городского сумасшедшего» сказал Сергей Юткевич, но сказал в другой форме: «Марк так долго притворялся городским сумасшедшим, что, в конце концов, сам себе поверил».

Я не стал рассказывать Антипенко, как познакомился с Марком Семеновичем. Было это в Болшево, в Доме творчества кинематографистов, куда я, вчерашний студент, приехал в первый раз. Донской торжественно прогуливался по аллеям с высокой представительной женщиной, холодноватой и строгой на вид, а она чаще всего вела на поводке собаку, белочерную, в крупных кудряшках. Собаки здесь не поощрялись, но супруга Донского спокойно вышагивала со своей прямо по газонам. И когда на моих глазах директор Дома творчества, сутулый, белобрысый и русопятый, сделал по этому поводу замечание, случилось следующее: строгая женщина даже бровью не повела, а Марк Семенович склонил голову на бочок и надрывно, с сердцем посоветовал:

— Если кому-то не нравятся наши порядки, он может спокойно убираться в Палестину.

Тогда избегали слова Израиль.

И они пошли своим путем, а директор с отвисшей челюстью стоял и смотрел им вслед.

Было у меня еще одно приятное воспоминание, но я и тут решил поберечь молодые уши. Шла какая-то пустая конференция по очередному важнейшему вопросу тех лет, кажется, о наставничестве и его отражении в искусстве. Я, разумеется, опоздал и, пока протискивался к свободному месту, мне шепнули:

— Здесь Шаура.

— Где она? — спросил я, плохо знающий вождей. Оказалось, что это не она, а он — Шауро — плотный мужчина в президиуме, между графином и Алексеем Баталовым, ведущим совещание.

Дали слово Марку Семеновичу. Еще не добежав до трибуны, он заорал на весь зал:

— И пусть они все убираются! Пусть! Все-все-все! Переживем! Даже будет чище!

И победно застыл, вскинув палец вверх.

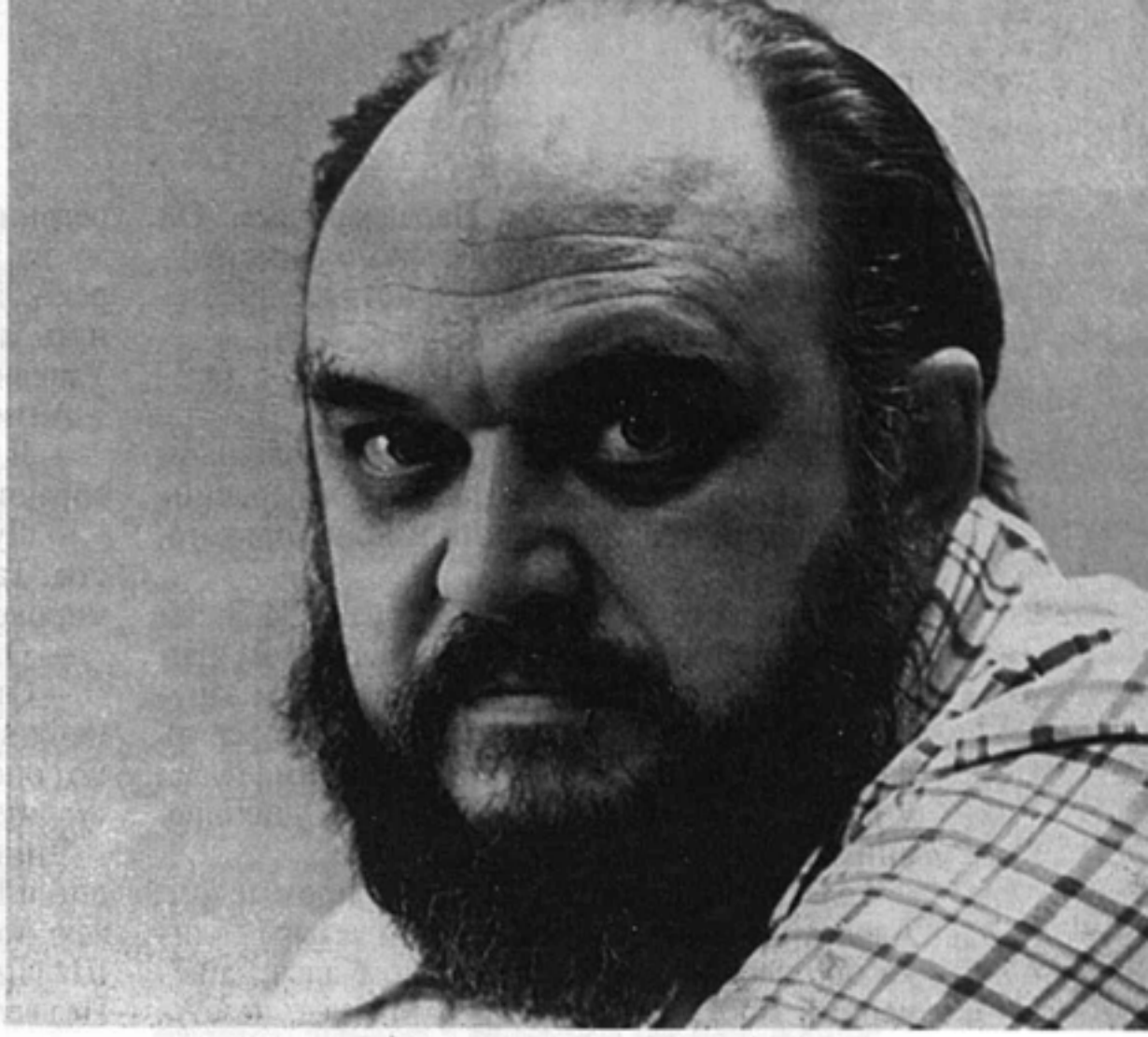
Зал загудел в сладком предчувствии скандала.

— Поясните, Марк Семенович, кого вы имеете в виду, — попросил Баталов в микрофон.

— Все знают, кого я имею в виду! — выкрикнул Марк Семенович.

Всезнающий сосед шепнул мне, что Галич, соавтор Донского по сценарию «Шаляпин и

Публикуемые рассказы В. Демина идентичны авторскому оригиналу.



Виктор Демин. 80-е годы

Горький», уехал за рубеж, в связи с чем тут же прикрыли постановку.

— Марк Семенович, — еще терпеливее начал Баталов, — мы сегодня говорим о наставничестве... Какое отношение?..

— Это ко всему имеет отношение! — истошным голосом завопил оратор. — Что они думают в глубинах своих мелких душ? Что нам без них не прожить? Я, например, чувствую себя человеком русской культуры. А ты, Сережа? Ты чувствуешь себя человеком русской культуры?

Это относилось к Сергею Юткевичу, тоже сидевшему в президиуме, в заморском галстуке, глубоко вальяжному, по-парижски.

Сергей Иосифович легко кивнул: он чувствует, чувствует себя человеком русской культуры, можете не беспокоиться на этот счет.

Мой сосед и тут имел, что сказать. Он завистливо шепнул, что по паспорту Сергей Иосифович литовец.

Дальше в президиуме сидел Юлий Райзман. Он не стал дожидаться вопроса:

— Чувствую, Маркуша, что я русской культуры. А то какой же? Только ты не волнуйся так, побереги себя.

— Есть вопросы, где быть спокойным подло. — И, отойдя от трибуны, вкрадчиво приблизился к Герасимову, уставя в его грудь пытливый перст. И мы, весь зал, увидели, как Герасимов мгновенно покраснел. То ли ему было стыдно за всю эту сцену, да еще на глазах сиятельного культурфюрера, то ли жаль стараний по сокрытию какой-то шестьдесят четвертой части непоощряемой крови... Не знаю, отчего он покраснел. Только, весь пунцовый, он буркнул:

— Ну, конечно, знашь-кать! Кончай, Маркуша, весь этот балаган.

Но Марк Семенович, должно быть, рассчитывал лишний раз упрочить благонамеренность. Минут двадцать еще он куражился перед нами, браня каких-то «каздалевских», которые о себе думают Бог знает что.

В этом я мог разобраться без помощи соседа.

Я уже знал, что «Каздалевский» в устах Донского был неким алгебраическим иксом, которому придавалось то восторженное, то ненавистное, то уничижительное значение, в зависимости от ситуации и контекста. Так, «Каздалевским» мог оказаться автор критической статьи, в аранжировке гневной ярости, или — в знак поощрения — ребенок, мирно сидящий на горшке. «Каздалевским» был помреж, если он к сроку не выполнил задание, но и себе самому Марк Семенович говорил в минуту удачи: «А что? Молодец Каздалевский! Вполне приличный эпизод!»

С чего это началось, решительно никто не знал.

Только драматург Иосиф Леонидович Прут, сам хохмач, каких поискать, клятвенно уверял меня, что все случилось на его собственных глазах. С открытием Дома кино, еще в прежнем здании, на Воровского, поначалу ввели жуткие строгости — у всех спрашивали членские билеты, решительно без различия степени известности. Кто-то из наивных контролеров осмелился придержать Донского, спросив нашего «предтечу», кто он такой, где его документ с фамилией. «Моей фамилией? — изумился Марк Семенович. По словам Прута, его явно тянуло ответить матерно, и лишь в последний момент он нашел эвфемизм: — Каздалевский — вот моя фамилия!» На что, конечно, последовало: «Ну как же, как же, проходите, товарищ Каздалевский!»

Ничего этого я не стал рассказывать Антипенко. Как-никак он считал меня серьезным киноведом, а я вдруг вывалю на него какие-то слухи, домыслы, этакую малую кухонную историю кино...

— А вы знаете, — спросил он меня, — что Марк Семенович был в гостях у Ингмара Бергмана? И на гардине летал? И кричал: «Каздалевский!»

Я замер. Челюсть у меня отвисла.

За спиной Александра Антипенко был триумф на все континенты — фильм «Мольба». И не впервые он приближался к личности, овеянной легендами. Проживая в Киеве, он мно-

го лет дружил с Сергеем Параджановым. Он слушал лекции Сергея Урусевского в институте. Чем же, спросим себя, его потряс «предтеча» и «предшественник»?

Все было странно с самого начала, с телеграммы такого содержания:

«Приглашаетесь оператором-постановщиком двухсерийного фильма «Шаляпин и Горький» тчк Ждем завтра киностудии имени Горького. Донской».

С работой тогда было очень трудно. И Параджанов, и его окружение были в суровом черном списке. Антипенко, с его десятком зарубежных призов и дипломов, чтобы не терять формы, ходил по утрам к Днепру, снимал чаек у воды, а по вечерам — в балетное училище, снимал, как танцуют самые юные.

Телеграмма пришла Божьим промыслом. Александр сложил в авоську свои четыре ролика про чаек и про балерин и помчался на вечерний московский поезд. В Москве, на студии, ему сказали, что режиссера сегодня не будет, завтра суббота, а лучше всего приходить во вторник. Хорошо еще, заказали гостиницу.

Антипенко застенчиво уточнил:

— Марк Семенович пригласил меня в операторы-постановщики. А какие мои картины он смотрел?

— Никаких. Марку Семеновичу вас посоветовал кто-то из его друзей.

Потом Марк Семенович себя плохо чувствовал, отлеживался дома. Наконец они встретились.

— Здравствуйте, Марк Семенович. Я Антипенко, оператор, из Киева. Вы меня пригласили.

— Проходи, оператор. Садись.

Антипенко потряс роликами в авоське.

— Тут у меня мои свежие съемки. Может быть, пойдем в зал, посмотрим?..

— Да что смотреть!.. Глаза вот у тебя, я вижу, чистые. Это самое главное. Дай-ка я тебя проверю на находчивость. — Он полистал сценарий. — Ну, скажем, это место. «Яркий солнечный день. Широко и бескрайне раскинулась река Волга. Горький умело гребет, Шаляпин на корме правит». Как будем снимать?

— А что тут особенного? — удивился Антипенко. — Это можно снять двадцатью разными способами. Можно — панорамой по берегу с переходом на лицо. Можно наехать на гребущего, а потом — трансфокатором — оглянуться на берег. Вот она и будет — широкой и бескрайней, наша Волга.

— Нет, не будет, — сказал режиссер. — Какой была, она уже никогда не будет. Погубили реку проклятые Каздалевские! А снимать мы будем так: подгоним лодку к правому берегу, снимем оттуда панораму на левый, потом перегоним ее на левый и снимем оттуда панораму на правый, будто бы плывем по середине реки. Тогда хоть немножко будет в кадре пахнуть полноводностью... — И подмигнул. — Улавливаешь?

Антипенко ничего не понимал.

— Я не думал, что вы о таких простых вещах спрашиваете.

— Лучшие решения в искусстве всегда просты. Так я считаю. За что меня назвали отцом мирового неореализма.

— Отцом?

— Отцом. А кто — предтечей. Антониони про меня высказывался. А ты даже и не слышал?.. Вот оно, вгиковское воспитание! Смотри сюда, тут случай труднее.

Это был самый конец первой серии: Шаляпин и Горький перед расставанием. Они сидят всю ночь на обрывистом берегу у Нижнего, и Шаляпин поет своему другу до утра... Восход. Над величавой Волгой летят белые чайки. Солнце красит их в розовый цвет...

— Как будем снимать?

— Режим.

— Не поможет! И чаек там давно уже нет, тем более — ослепительно белых...

— Комбинированный кадр?

— Ты еще скажи: мультипликация! Это мне-то, предтече — сам знаешь, чего. Придумай еще что-нибудь. Иссяк? Объясняю. Опять — самое простое. У меня запланирована массовка — пятьсот человек. Покупаем пять тысяч белых чаек. Каждый массовщик красит по десять штук в розовый цвет. Хватит на пять дублей. А эффект, эффект! Розовые чайки над восходящим красным солнцем! Сам Каздалевский вздрогнет! Что, прохватило?

Антипенко действительно был ошеломлен.

— Ты, случайно, не пессимист? — обеспокоился Марк Семенович. — Не надо. Это последнее дело. Я у Бергмана спросил, почему вы пессимист? Лукавый человечек.

К Бергману Марк Семенович попал проездом. В Нью-Йорке устроили ретроспективу его творчества. Она вызвала доброжелательный резонанс, особенно «Радуга». На обратном пути американский самолет довез Марка Семеновича до Стокгольма. Дальше — из экономии — надо было лететь «Аэрофлотом». Но ближайший рейс был через два дня.

Наш пресс-атташе встретил режиссера у трапа с букетом цветов. В машине он сказал:

— Что бы вы хотели увидеть в Стокгольме, Марк Семенович? Музеи? Исторические окрестности?

— Музеи — это хорошо. А вот устройте мне встречу с режиссером Бергманом. Я хочу его спросить, почему он пессимист.

Пресс-атташе замялся. Дело в том, что одна

из предыдущих многочисленных жен Бергмана была эстонкой, дочерью посла еще довоенной буржуазной Эстонии. Из солидарности с тестем Бергман отвергал любые контакты с Советским Союзом.

Донской не желал ничего слышать.

— Вы скажете ему, что его хочет видеть Марк Донской, предтеча мирового неореализма. Посмотрю я, как он откажется.

Пресс-атташе размечтался: было бы замечательно — поближе сойтись с Ингмаром Бергманом и, кто знает, сделать его завсегдатаем нашего посольства. Ведь Марк Семенович — известный человек, он слов на ветер бросать не будет.

Бергман сначала переспросил — кто-кто? Но услышав разъяснение про предтечу, стушевался, помедлил немного и буркнул:

— Хорошо. Завтра в десять у меня на вилле.

Взволнованный атташе, наверное, ночь не спал.

Назавтра они приехали минут на пять раньше. Их провели в вестибюль — огромные окна, высоченный потолок, полукруглая лестница на второй этаж. И лакей в перчатках везет тележку с напитками. Просит извинить хозяина — переодевается, сейчас будет.

Все это, по словам Донского, крайне ему не понравилось. Ну погоди же, решил он, я тебя еще озадачу.

И озадачил.

Бергман, приготовив вежливую мину, спускается по ступенькам и с удивлением видит одного пресс-атташе. Как вдруг — с криком: «Каздалевский!» — наш герой вылетает с подоконника на плотной гардине, падает перед Бергманом на колени и разводит руками:

— Ву а ля!

— Но ты знаешь, оператор, — рассказывал он Антипенко, — что значит — человек с выдержкой. Бровью не повел. «Здравствуйте, — говорит. — Прошу садиться. Вы хотели о чем-то спросить?» Я говорю: «Прежде чем перейти к серьезному разговору, скажите мне, какую кухню вы любите — европейскую, восточную? Чтобы я знал, как вас принимать, когда вы будете у нас в Союзе. Дело в том, что я прирожденный кулинар».

Бергман, я думаю, покосился на приоткрытую дверь и твердо ответил:

— К вам, в вашу страну я не поеду до тех пор, пока вы не отпустите на свободу бедную маленькую Эстонию.

В те дни, когда шел этот разговор, сама мысль о подобном казалась дикостью. Она казалась опасной бредятиной еще и тогда, когда я слушал Антипенко. Однако время, как известно, бежит...

— Да нет, я не о том, — возразил Марк Семенович. — Скажем, нравятся ли вам кавказские блюда?

— И Литву! И Латвию! — продолжал гвоздить Бергман.

— Или, может быть, вам больше по душе сибирская кухня? Вы знаете, что есть такая?

Сизый от ужаса пресс-атташе переводил чисто машинально.

— А также земли вдоль вашей западной границы, — твердо закончил Бергман.

Донской захлопнул свой блокнот.

— Я все понял, — сказал он. — Угощу вас по своему выбору. А теперь самый главный вопрос, с которым я ехал. Скажите, почему вы пессимист? Вы еще молодой человек. Вполне здоровый. И вы одаренный человек. Вас знают по всему миру. Женщины вас любят. Ведь правда, любят?

Бергман смущенно кивнул и снова оглянулся на щель в дверях.

— Так почему же вы пессимист?

Бергман подошел к книжным полкам, достал словарь и посмотрел, что там означает это слово.

— Да не может быть! — сказал я Антипенко. — Чтобы интеллигент, начитавшийся с юности Кьеркегора, не знал, что такое «пессимист»!

— Клянусь, не выдумал! Может быть, Бергман решил подурачиться. Короче, — возвращается он с книгой и говорит: нет, я совсем не пессимист. Но живешь, живешь, а умирать-то надо. И потом на земле столько боли, страданий, несправедливости... Как не огорчаться, что люди не ангелы, что они так досаждают друг другу...

— Как же вы говорите, что вы не пессимист? Пессимист, и самый настоящий! — обрадовался Донской. — Ну, например: что за фильм вы сейчас снимаете?

— И поверь, оператор, — пересказывал он Антипенко, — жуткую он понес ахинею. Есть, говорит, две женщины, одна из них больна, и вот они перекачиваются друг в друга, душа одной входит в другую душу...»

Речь шла, должно быть, о замечательном фильме «Персона».

В свою очередь Бергман спросил:

— А могу я поинтересоваться, что сейчас ставит предтеча мирового неореализма?

— Тогда, оператор, я понял, что уж теперь-то я точно его озадачу!

И в самом деле озадачил. Да как!

— Это фильм о матери, — сказал он кротко.

— О вашей матери?

— Нет. О вашей матери! — врезал Марк Семенович.

Бергман, разумеется, был ошарашен, но, придя в себя, он бесстрастно, как говорят с сумасшедшими, спросил:

— Можно поинтересоваться, каким иконографическим материалом вы пользовались? Моя

мама живет в шестидесяти километрах отсюда. Мы можем посетить ее. Но скажите, ради всего святого, почему она вас заинтересовала как героиня фильма?

— Я смотрю на эти жалкие потуги, — рассказывал Донской, — и только головой качаю: ну зачем же так примитивно?

...Это фильм о вашей матери, — снисходительно объяснил он Бергману. — О моей матери. О его матери, — жест в сторону зеленого пресс-атташе. — Это фильм о матери Христа. Одним словом, это фильм о матери Ленина!

Тут Бергман вскочил и зашагал от стены к стене, чтобы успокоиться. Его протестантскую душу сопоставление Христа с Лениным невольно сокрушало.

— Расставались мы довольно тепло, — продолжал Марк Семенович. — Всю дорогу до Стокгольма пресс-атташе молчал, как в рот воды набрал. Я потом понял, что он опасался шофера — донесет. А в Стокгольме, только мы вышли, чтобы прогуляться по магазинам, как он у меня спрашивает:

— Марк Семенович, у вас нет чувства какой-то неловкости? Ведь что получилось — Бергман вам выдвигал политические претензии... Тут бы и сказать о свободном волеизъявлении народов в 1940-м. А вы все про блюда да про кухню...

Тогда предтеча мирового неореализма останавливается, хватает пресс-атташе за нос и с криком: «Каздалевский» тащит его через центральную улицу Стокгольма, переполненную машинами, на противоположный тротуар...

— И ты знаешь, оператор, дальше — как в сказке! То говорили, что билетов нет, — тут же отправили на шведском самолете. И посол лично пришел провожать и не ушел, пока самолет не взлетел. А перед трапом, пожимая руку на прощанье, осторожно спрашивает: «Марк Семенович, во время этой беседы с Бергманом вас лично не покоробило?» Я говорю: «Как же не покоробило! Представьте себе, два художника говорят о своем, один — предтеча неореализма, другой — пессимист, но тоже очень талантливый, а этот ваш пресс-атташе все меня подначивает: врежь им про Эстонию, врежь про Латвию...» Посол говорит: «Ах, та-ак! Будем делать выводы». И сделали. Очень скоро я этого пресс-атташе случайно встретил — он работал уже в Москве. Что ж, пусть знает, кто он, а кто...

— ...предтеча мирового неореализма! — воскликнули мы дуэтом.

На этом закончился рассказ Саши Антипенко. Вместе с ним умолкаю и я.

Мой первый министр

Понизив голос и торжественно округляя глаза, директор издательства сообщил мне, что я выделяюсь в распоряжение министра. Министр прислал нам свою рукопись — переработка докладов, основополагающих статей, большей частью к юбилеям, а также выступлений при открытии памятников и мемориальных досок. Рукопись следовало отредактировать в кратчайший срок и набирать без гранок, сразу на верстку, по сильно укороченному графику. Директор наш был душевный и деликатнейший человек, он со страшным трудом устроил мне московскую прописку, но, разговаривая по телефону с кем-то из ЦК или хотя бы из Главка, он вставал. Теперь он с гордостью показывал, как это хорошо, что он может на меня положиться, и как ему хочется, чтобы министр остался всем доволен.

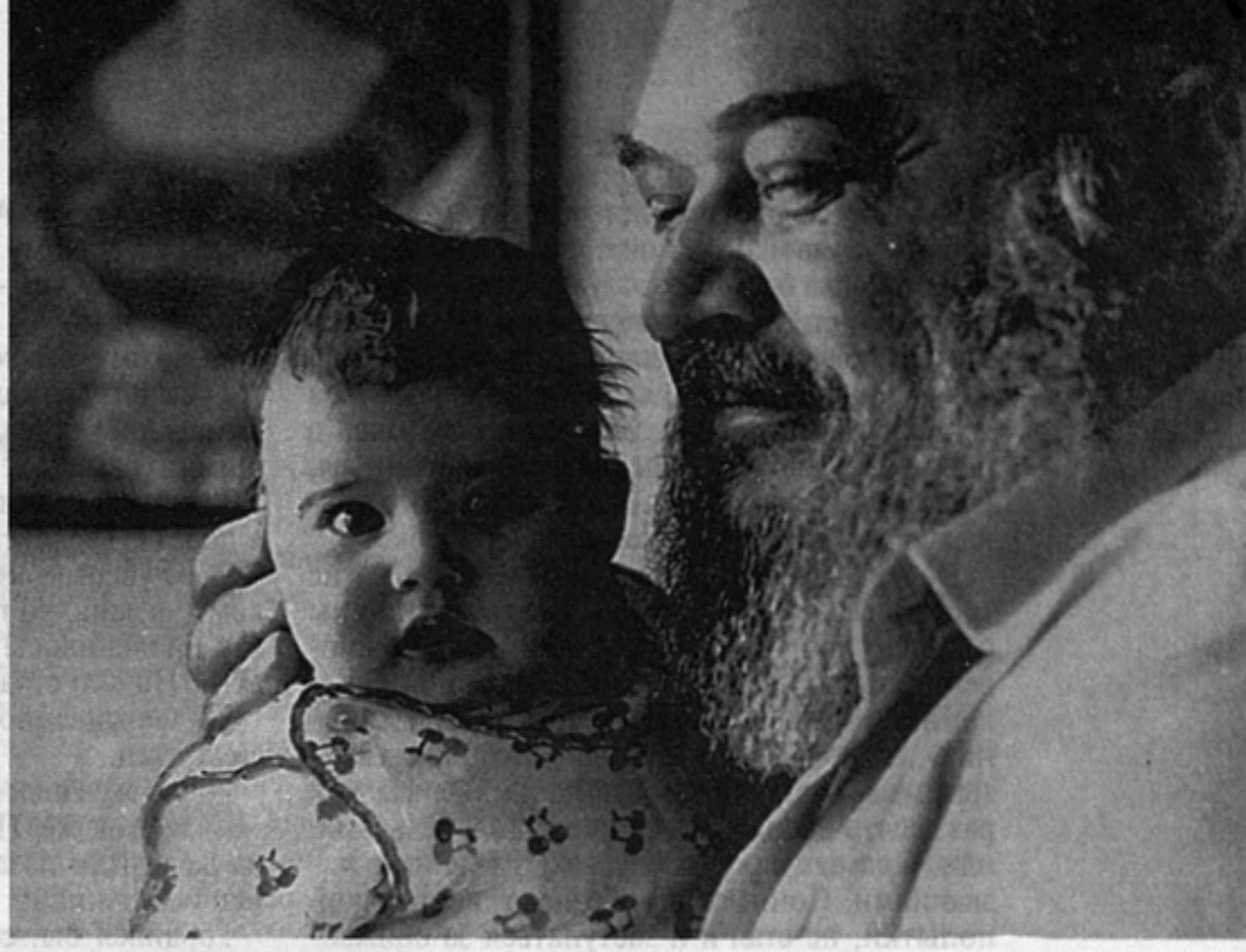
— Значит, так, — сказал мой приятель, тоже редактор, человек, умеющий жить. — Главное — не метаться. Бей в одну точку, еще и еще: «Хочу поехать на год в Канаду». Подсыпь комплиментов, какой хороший текст. Скажи, что буквально зачитался, что это новое слово и много интереснейших идей. Льсти беспардонно — он не заметит, они к этому привыкли. И снова: «Хочу в Канаду. На год или на полтора».

В Канаде должна была скоро открыться всемирная выставка с кинопавильоном. Ехать надо было, понятное дело, заранее.

Министр принимал меня по вечерам, по окончании рабочего дня. Ощущение было такое, будто один помещик уступил своего крепостного умельца другому, а тот обеспокоен, не подброшен ли гнилой товар.

Мы встречались трижды. В первый раз мне пришлось ждать сорок минут в приемной. Извинения были произнесены на ходу, вскользь, как пустая условность. Тогда во вторую и в следующие встречи я сам опаздывал на час к оговоренному сроку и так же небрежно бормотал слова извинения. По виду моего автора никак нельзя было догадаться, понял он или нет мою игру.

Ему было за шестьдесят, он был плотным, тяжелым и напоминал крейсер, который важно скользит мимо тебя — можешь кричать, можешь прыгать, можешь махать руками, он тебя не за-



Виктор Демин — счастливый дедушка

метит, даже не оглянется. При этом он носил благородные седины и очки на золотой ниточке, и вообще вид у него был, как у хорошо отмытого, приятно пахнущего, розового младенца.

Я нашел в его тексте две неверные даты, одну цитату предложил снять — она давалась без ссылки и по контексту многие примут ее за ленинскую, тогда как на самом деле она принадлежала Сталину. Белые брови министра вздрогнули, но спорить он не стал, решив подстраховаться на досуге. Кроме того, я предложил вовсе убрать раздел эпитафий.

Брови вспрыгнули снова.

— Раздел эпитафий?

— Ну да. Тут у вас несколько коротких заметок, от трех до пяти страниц, и каждый раз сноска: «Текст выступления при открытии памятной доски на углу дома, где жил Пупкин». Честно говоря, маловато нового мыслительного или информативного материала, скорее поиски некоей итоговой формулы творчества. Абстракция. И неизбежные перепевы.

Он встал и прошелся по кабинету. Уже темнело. С Тверской, тогда еще улицы Горького, доносился шум машин. Министр зажег свет, постоял у окна. В стекле он мог видеть только самого себя. Еще прошелся, должно быть, сдерживаясь, чтобы не сорваться.

— Итоговая формула творчества... — повторил он, вслушиваясь в звучание собственного голоса. — Да, конечно. Но для того чтобы вывести эту общую формулу, сколько мне приходилось корпеть каждый раз! Сколько перечитывать и пересматривать! Вы не увидели мыслительной или информативной новизны? Но ведь Эйзенштейна еще совсем недавно рассматривали как формалиста, а я его трактую как верного сына партии, проводника революционных идей. Разница, как видите, существенная.

Не могу сказать, как он это представлял реально: расходится народ после открытия мемориальной доски, и все оживленно твердят друг другу: нет, вы слышали, нет, вы поняли, министр предложил абсолютно новую формулу-концепцию...

— Разница очевидна, — сказал я. — Но реальная драма Эйзенштейна как художника с его половиной незаконченных картин не исчерпана ни прежней концепцией, ни вашей.

— Ни моей скромной речью за пятнадцать минут, — парировал министр-писатель. — Но если кто-то сегодня заинтересуется Эйзенштейном, скажем, преподаватель или работник идеологического фронта, он полезет в энциклопедию, в справочники и, возможно, не пройдет мимо моего текста.

Он говорил, глядя выше меня, под обрез большого портрета Ленина на светло-серой стене.

— Догадываюсь о том, что не было вами произнесено. Вы, наверное, решили заступиться за бедную эстетику, которой отведено так мало места в современном мире. В традиции большевизма рассматривать искусство как вопрос политический. Как по этому поводу потешались сторонники чистого искусства всех мастей! А сегодня, по крайней мере, в области кино, никто уже с этим не спорит. И наши идеологические противники, по ту сторону океана, дружно повторяют: кино — это большая политика.

Не знаю, почему я взялся поддразнивать его. Да, я слышал собственными ушами, как он с трибуны авторитетным полубасом горячо уверял всех, что создана классическая, замечательная лента под названием «Первый троллейбус», а замечательна в ней была только отчаянная наивность, с которой юного зрителя призывали не поступать после школы в институт, а идти к станку. Да, это он, мой вальяжный собеседник, интеллигентный крейсер с белыми кудрями, протолкнул на фестиваль пустяк-однодневку — «Знакомьтесь, Балуев!», — в убеждении, что уж кто-кто, а она точно посрамит декадента Феллини с этим бредом умалишенного под названием «8 $^{1}/_{2}$».

Все так, но хромого не донимают его хромотой.

Думаю, все-таки подействовал огромный этот кабинет, куда меня до той поры не приглашали, и обстановка беседы с глазу на глаз, представьте, с министром и, главное, тупая уверенность этого человека, что он сидит здесь по праву, что жизнь вполне такова, как она и должна быть, а я, мальчишка, вполне заслуженно занимаю в ней место бузотера. Надо, надо было ершиться, пусть для самого себя, иначе я как бы соглашался с ситуацией крепостного на оброке.

Но, слава Богу, у меня достаточно ума не трогать его дремучий стиль, смесь казенщины с лирической, почти исповедальной проникновенностью. Прошел я мимо мышления списками — «большой вклад», «серьезные достижения», «критика уже отмечала», «в откликах зрителей выражается благодарность» — и каждый раз десять-двенадцать фамилий или названий, или, в самых важных случаях, фамилий с названиями. Понимая всю безнадежность такой попытки, не стал я и заступаться за обижаемых — за Хуциева, Климова, Смирнова... Тем более что автор тоже не стремился к скандалу, а делал свои начеты с большой тактической широтой, так что выговор звучал дружеской, отеческой укоризной.

В общем, мой редакторский карандаш едва-едва проявился. Должно быть, это примирило министра со мной. На следующей встрече он вернул мне рукопись. Двусмысленная ленинско-сталинская цитата была снята, поправки дат признаны, а про эпитафии мне разъяснили:

— Я решил объединить их в едином разделе «Живые и славные имена». В разбросанном виде они, действительно, могли произвести странное впечатление. Удовлетворены?

Я пожал плечами.

Он снова стал развивать мысли об искусстве как явлении прежде всего политическом.

Меня опять черт дернул за язык.

— Вы считаете, что кино — это всего лишь политика.

— Я говорил: большая политика.

— Хорошо. Большая политика. Но политическая ситуация меняется, лозунги возникают и снимаются, а фильм существует чем-то еще. Даже несвоевременный он продолжает жить. И может дожить до лучшей поры, если у него хватит энергии жизни, то есть силы искусства.

— Угу, — сказал он и встал. Я понял по его лицу, что он нашел своего самого желанного врага. — Знакомые мотивы. Фильм живет, хотя его никто не смотрит... Чепуха. Опасная чепуха. Сейчас вы назовете «Заставу Ильича»... Нет такого фильма.

— Как же нет, когда я его видел?

— Видели вы, видели еще сто пятьдесят восторженных киноведов, видели друзья режиссера и кучка пижонов, любящая, чтобы все было наоборот. А в прокате он провалился! Оказался никому не нужным.

— Почему же — никому? Мне он был очень интересен.

— А кому интересно, что вам это интересно?

Губы его дрожали от неумения скрыть гнев. Думаю, он мог бы пытать. Вот так же, с дрожащими губами.

Все было ясно поверх головы, так нет же — я полез с Тарковским.

— «Рублева» не выпускали и бранили все кому не лень, но теперь-то — воскликнул я, — все прояснилось! Можно, выходит, показывать? Ничего страшного в фильме нет?

От неожиданности он опустился за стол и снял очки.

— Что выяснилось? Когда? Чего в фильме нет?

— Ну как же! После вчерашнего просмотра на даче. Или позавчерашнего, не знаю. Но у меня сведения из верного источника.

Гордился бы, если б по находчивости сам придумал. Но в издательстве у нас действительно разнеслось с раннего утра, что кто-то, мол, очень высокий фильм смотрел на даче и сказал: «Да что они там, совсем с ума посходили! Замечательная картина! Сейчас же в прокат!»

— На какой даче?

— Чего не знаю, того не знаю.

— Вчера или позавчера... — Он что-то прикинул, взялся за трубку, положил ее, снял очки, опять надел. — Нет, там не могли...

И он — он! — пристал — ко мне! — с беспорядочными наводящими вопросами.

Больше о книге мы не разговаривали. Я видел, что он ждет, когда я уйду, чтобы тут же схватиться за вертушку.

Последняя наша встреча была через две недели и продолжалась пять минут — я предъявил в корректуре несколько стилистических огрехов и заполучил подпись «В печать». Больше мы не виделись наедине. В Канаду я не попал и не был там по сию пору.

Убранный с поста министра, этот человек руководил «Советской культурой». В статье без подписи под названием «Странная критика» газета окрысилась на меня и на журнал «Советский экран» — тот самый случай: мы недохвалили Штирлица, высоко чтимого народом. Сначала я был разозлен, но, вчитавшись, уловил знакомые стилистические интонации. Большая политика решала и тут.

А еще через несколько дней в киоске у троллейбусной остановки я увидел брошюру с его портретом в библиотечке «Огонька», того, прежнего, доперестроечного, мемуары именитого пенсионера рассказывали о 20-х изумительных годах и назывались «Воспоминания скребутся в дверь...».

А ведь кому-то, подумал я безо всякой зависти, выпало это редактировать.

Критик, не боящийся быть убитым

В прошлом году вместе с Дереком Малкольмом мне довелось участвовать в дискуссии на тему «Надо ли убить критиков?». Провокация, заложенная в этом названии, равно как и игра слов (Shoot по-английски означает и снимать, и стрелять) вдохновили Дерека — мастера не только печатного, но и устного слова — на блестящий монолог.
Оратор начал с обыгрывания любимого тезиса непризнанных творцов, согласно которому критики — это мухи на постели кинематографа. «Да, это мухи, — сказал Дерек, — но они лишь кажутся паразитами. Как бы кое-кому ни хотелось, но убить (их всех) очень трудно, а положительная роль их хотя бы в том, что они не дают кинематографу спать».
Далее выступающий сформулировал основные требования к современному критику. Он должен:
1) писать хорошо и быстро;
2) знать предмет — не только сегодняшнее кино, но и его историю;
3) знать другие искусства;
4) знать жизнь;
5) любить кино;
6) уважать кино — зная, что фильм делается несколько лет, а рецензия пишется порой за час.
Само собой, в нашей стране проблематично сыскать критика, удовлетворяющего всем шести требованиям, и ничтожно число тех, кто отвечает хотя бы четырем. Но и, скажем, в Великобритании или Франции настоящие профессионалы наперечет. Дерек Малкольм — один из самых-самых.
Его имидж худощавого, немного эксцентричного британца (шотландца — поправил бы Дерек), выглядящего намного моложе своих шестидесяти; его легенда, гласящая, что карьеру в «Гардиан» он начал спортивным обозревателем, а еще раньше сам участвовал в бегах в качестве жокея; его невозмутимость и внезапная страстность, когда речь заходит об опере; наконец, его юмор не имеют аналогов в критической среде. Однажды в Пизе у нас двоих брали интервью как у членов жюри Европейского приза «Феликс». Интервьюер посочувствовал: мол, сколько вам приходится ездить по фестивалям, такая утомительная работа. На что Дерек тут же отреагировал в телекамеру: «Ну, все-таки это лучше, чем чистить сортиры».
Дерек действительно проводит полгода в поездках — особенно после того, как его избрали президентом ФИПРЕССИ. Я был на этих выборах вторым кандидатом, но искренне радовался победе соперника. За ним и личный творческий авторитет, и авторитет газеты — одной из самых интеллектуальных и одновременно демократичных в мире. Одной из немногих, где не смирились с доминацией американской кинокультуры. Малкольм считает, что Голливуд заслужил свой успех, но нет никаких оснований потворствовать тому, чтобы он подавил все остальное. Другого ведущего английского критика — Дэвида Робинсона — уволили из «Таймс», когда он написал свою колонку не об американском, а о новозеландском фильме и после того, как ее отвергли, он напечатал материал в «Гардиан».
Малкольм отнюдь не из соображений политкорректности, а совершенно искренне поддерживает национальное и социальное в кинематографе — будь то английские фильмы Кена Лоуча или целые течения в индийском кино, знакомом критику во всех деталях. Надо «убить» тех критиков, которые не говорят людям правду, считает Дерек. А она состоит в том, что в каждой стране есть меньшинства, которые вовсе не жаждут смотреть голливудское кино. Во всяком случае, не только его. И Дерек ездит по экзотическим азиатским странам, стремясь расширить сеть ФИПРЕССИ, фестивального и киноклубного

движения, чтобы был действенный противовес повсеместной унификации вкуса. Недавно Дерек женился — точнее, зарегистрировал брак с женщиной, с которой живет много лет. Формальность оказалась необходима для оформления завещания. Нет, Дерек не стареет — он просто слишком часто летает самолетами.
Будучи одним из мировых лидеров профессии, он не нажил богатства. Если даже, в чем я не уверен, у него есть пиджак, предпочтение он отдает спортивного покроя куртке. Пользуется самым старомодным компьютером и радует меня тем, что мы можем состязаться в технической отсталости. Презирает бахвальство и спесь — в том числе в образе одного успешного русского режиссера. Его статьи энергичны и точны, в них нет пустословия. Его лекции, организуемые под эгидой «Гардиан», неизменно становятся культурными событиями.

Андрей Плахов

ДЕРЕК МАЛКОЛЬМ

Грубый монтаж

И вот вдруг все будто осталось в прошлом. Великому скачку в китайском кино, принесшему нам «Желтую землю» и «Прощай, моя наложница» Чена Кайге, «Красный гаолян» и «Подними красный фонарь» Чжана Имоу, которые завоевали призы на ведущих международных фестивалях, положила конец новая культурная революция.

На сей же раз виноваты не фанатики из Красной гвардии, а престарелые бюрократы, контролирующие китайскую кинопромышленность. Чжану Имоу, чей фильм «Жить» завоевал две из основных наград Каннского фестиваля, было запрещено снимать в Китае в течение пяти лет.

Его коллеге и «звезде» его фильмов красавице Гон Ли, которую Запад обожает за талант и красоту, запретили ездить на западные фестивали и давать интервью иностранцам. Если так разделались с одним из ведущих китайских режиссеров и «звездой» экрана номер один, то остальным, чьи фильмы заслужили аплодисменты на международных фестивалях, приходится трястись от страха.

Чтобы другим было неповадно, взяли одного из режиссеров пятого поколения — тех, кто учился в Пекинской академии кино после ее повторного открытия, когда кончилась культурная революция. Но Чжан Имоу, которому сейчас 44 года, вовсе не самый радикальный из этих кинематографистов. Более молодые коллеги критиковали его за потакание экзотическим вкусам Запада. Возможно, им не дает покоя еще и то, что участие Гон Ли создает вокруг его картин ореол популярности.

Причины запретов, наложенных на работу режиссера, на самом деле сложнее, чем может показаться на первый взгляд. Ясно, что властям картина «Жить», прослеживающая трудную судьбу одной семьи в период революции, пришлась не по нраву. Главный же аргумент состоит в том, что фильм, являющийся копродукцией, был показан в Канне без санкции властей и продан для мирового проката до того, как подвергся цензуре.

Теперь же в случае всех совместных постановок копию фильма придется предоставлять китайским властям и уповать на то, что они ее одобрят. Нечего и говорить, что мало кому захочется идти на риск и затевать дорогостоящую постановку, сознавая, что она может чем-то не приглянуться все более недоверчивым китайским властям.

Для многих это означает конец надеждам, конец карьере, если только эти кинематографисты не решатся навсегда покинуть Китай и снимать где-нибудь в другом месте. Что же касается Чжана Имоу, то сейчас предпринимаются попытки организовать протест мирового кинематографического сообщества с целью снять запрет или хотя бы сократить срок.

У Чжана Имоу карьера складывалась нелегко. Когда началась культурная революция, он учился в средней школе. Занятия пришлось прервать, когда его отправили работать сначала в деревню, а потом на прядильную фабри-

---

Две рецензии Дерека Малкольма из газеты «Гардиан», любезно предоставленные автором в наше распоряжение, дают представление о стиле западной газетной кинокритики.

Дерек Малкольм и Андрей Плахов на фоне Пизанской башни

ку, напоминающую ту, что описана в «Ю Ду». В Пекинскую академию его сначала не приняли по возрасту (27 лет) и взяли лишь после личного обращения к министру культуры.

Потом он стал оператором Чена Кайге. С Гон Ли он познакомился, когда подбирал актеров для «Красного гаоляна». Эта молодая театральная актриса никогда прежде не снималась в кино. За пробами, после которых ее выбрали на главную роль, он наблюдал тайком, потому что не хотел смущать девушку присутствием режиссера.

Во время съемок они стали более чем просто коллегами. В Китае это шокировало многих - ведь у Чжана есть жена, с которой он теперь, правда, расстался. Те, кто считают работы Чжана Имоу слишком жесткими и по-западному декадентскими, радостно придали огласке его роман в падкой на сенсации китайской прессе.

По мере того как Гон Ли становилась все более известной «звездой», нередко работая с другими режиссерами и иногда даже в более коммерческом кино Гонконга, ее успехи вызывали все большее и большее раздражение, особенно потому, что, критикуя существующий режим, она занимала даже более смелую позицию, чем сам Чжан Имоу.

Теперь китайцы пришли примерно к такому выводу: хоть выдающиеся копродукции с Европой, Японией, Гонконгом и Тайванем и помогли им наладить столь желанные контакты с внешним миром, неприятности, доставляемые этими фильмами, постоянно критически оценивающими недавнее прошлое Китая, перевешивают преимущества от приносимых ими доходов.

Раньше в Китае существовали способы обойти любой запрет. Во многих районах страны правительственный контроль очень слаб, и прокатчики попросту игнорируют указания сверху. Теперь же у Чена Кайге и Чжана Имоу значительно меньше шансов показать свои работы на родине.

Чжан Имоу здесь особенно уязвим, потому что в «Красном гаоляне», «Ю Ду» и «Подними красный фонарь» секса больше, чем в остальных китайских фильмах. Его можно обвинить не только в политическом, но и в моральном декадансе.

4 октября 1994 года

Дешевый триллер

Фильм «Макулатура» Квентина Тарантино вполне отвечает своему названию. В Канне мнения разделились. Одни считали, что таким путем следует двигаться вообще всему кинематографу, другие же, к которым принадлежу и я, сожалели о присуждении картине «Золотой пальмовой ветви». Тарантино, без сомнения, блестящий сценарист и талантливый режиссер. Однако мне кажется, что ему пока еще нечего сказать, и время он заполняет просто некоторым объемом материала.

Конечно, это вовсе не конец света. Если фильм ничего нового не говорит, можно заставить зрителей улыбнуться и одной только вашей смелости. Ну, а если нет, то зачем снимать картину продолжительностью в два с половиной часа, если все то же самое можно без потерь уложить, скажем, в сто десять минут? Проблема в том, что друзья убедили Тарантино, будто он намного талантливее остальных популярных режиссеров, после чего он и снял этот очень самовлюбленный фильм.

Посмотреть его, конечно, стоит, потому что в нем есть блестящие находки и хорошая, запоминающаяся игра, к примеру, Брюса Уиллиса или Джона Траволты. К тому же этот фильм — полная противоположность «Форресту Гампу», которому, несмотря на весь внешний лоск, не хватает жесткости и уверенности.

Основной сюжет «Макулатуры» таков: Тим Рот и Аманда Пламмер решают ограбить ресторан в Лос-Анджелесе, предварительно как следует там отобедав. Между началом и концом ограбления вниманию зрителей предлагается множество вставных приключений с участием Траволты, Умы Тёрман, Марии де Медейрос. Если вам вздумается посмотреть лучшие фрагменты картины, посмотрите сцены с Уокеном и Кейтелем. Единственное, что забыл сделать Тарантино, это как следует смонтировать свой материал. В конце концов возникает ощущение, что вы видели слишком много сцен, имеющих слишком мало смысла. Дешевое развлечение — это хорошо, но к нему требуется кое-что еще, то самое, что есть в работах режиссеров, на которых постоянно ссылается Тарантино.

В «Макулатуре» есть все достоинства этого жанра за исключением той особой страсти, которая всегда присутствует в его лучших образцах. Вот из-за этого-то фильм Тарантино и выглядит пустым и реакционным. Правда, боюсь, что все это прекрасно подходит для описания нашего времени.

20 октября 1994 года

Перевод с английского М.Теракопян

Ю. ХАНЮТИН

Трудные судьбы

Неопубликованная статья «Трудные судьбы», сохранившаяся в домашнем архиве Юрия Мироновича Ханютина, была написана для «Литературной газеты», где он тогда работал, но не дошла до полосы. Почему, установить не удалось. Как говорится, «иных уж нет, а те далече». Тем не менее статья, попавшая в редакцию благодаря А.Трошину (отдельное ему спасибо!) — редкостный памятник времени. Редкостный по целостности и законченности. В статье запечатлена атмосфера начавшейся «оттепели», когда интеллигенция переживала иллюзию освобождения и отдавалась этому переживанию с романтической верой в то, что теперь-то все будет хорошо на всю оставшуюся жизнь.

Эта чистая вера сформировала поколение, названное «шестидесятниками» с легкой руки литературного критика Ст. Рассадина, начинавшего чуть позже, чем Юрий Ханютин, и породила стиль эпохи, последний большой стиль в русской культуре XX столетия. В кино его выразит Марлен Хуциев, в театре — Олег Ефремов со своим «Современником», в критике — блистательная плеяда имен: Нея Зоркая, Инна Соловьева, Майя Туровская, Вера Шитова. И, конечно же, Юрий Ханютин. Публикуемая статья, датированная мартом 1957 года, очевидно, один из первых его крупных текстов. Здесь он скорее культуролог, чем кинокритик. Он видит системную связь одномоментных художественных явлений, он увлечен динамикой культурного процесса и сам становится его протагонистом, его лирическим героем. Ханютин-зрелый уже виден в Ханютине-дебютанте. Прежде всего очевидно: у этого критика глаз — алмаз и вкус отменный. В статье он выделяет именно тех художников, которым суждена в будущем громкая, а то и скандальная слава. И еще: стоит обратить внимание на стилистический минимализм автора. Этот аскетизм самовыражения и есть знак эпохи, знак шестидесятнической критики, которая полагала опору на материал основной профессиональной доблестью. Что не мешало этой критике быть авторской и остаться культурным памятником в ряду выдающихся художественных явлений своего времени.

Елена Стишова

Юрий Ханютин (1929 — 1978)

Еще, кажется, недавно мы сетовали на малочисленность новых талантов, с беспокойством говорили об отсутствии смены, и выражение «проблема молодежи» таило в себе тревожный смысл.

А сейчас уже ясно: новое поколение пришло в искусство и заявляет о себе все более решительно и внятно. Оно принесло в своих произведениях свежее восприятие мира, обостренное чувство времени, порой несколько косноязыч-

ный, но страстный рассказ о том, что его волнует и мучает.

Его возрастные рубежи определить нелегко. В когорте людей, атакующих сегодня вершины искусства, оказались и те, кто прошли войну с винтовкой в руках, и те, кто пережили ее мальчишками и девчонками. Но право голоса они получили независимо от возраста в одно и то же недавнее время. Поэтому это очень пестрое поколение. По-разному относятся к жизни его представители, различны их устремления и темы в искусстве, различна и творческая судьба. У одних она складывается спокойно и благополучно: молодой художник встречается общим бесспорным признанием и счастливо идет от одного успеха к другому. Но, как всегда бывает в искусстве, есть и другие судьбы — трудные и бурные. Это судьбы людей, чье творчество с самых первых работ вызвало споры, вокруг произведений которых все время вспыхивают огоньки полемики. Как правило, это художники острого, категоричного отношения к жизни. В этом они сходны при всех различиях темперамента, душевного склада и даже достигнутых результатов. И именно о них, пожалуй, необходимо сейчас поговорить всерьез.

Позиции, отстаиваемые ими столь страстно, вызывают столь же резкое несогласие одних и бурные восторги других. Эта горячечная атмосфера неумеренных похвал и безоговорочных осуждений не лучшим образом влияет на молодых художников, рождает запальчивость и нетерпимость там, где нужна продуманность и твердость. Между тем — люди, как правило, талантливые, интересные, — они нуждаются совсем в ином: в спокойной, объективной оценке своего творчества. Трудные судьбы не должны стать судьбами искалеченными.

•

Вероятно, наиболее классическим случаем такого «разнообразного» отношения к молодому художнику явилась выставка Ильи Глазунова.

В самом деле, коллеги по профессии почти единодушно его не приняли. Словечки вроде «дилетант», «недоучка», рассыпались весьма щедро; с другой стороны, поклонники без тени юмора сравнивали: Глазунов и Пикассо; захваливающие рецензии сменялись поношениями, обвинениями в чуждых тенденциях мрачности и пессимизма.

В этих полемических крайностях, конечно, было больше задора и различных эмоций, чем здравого смысла и серьезного анализа. Действительно, в творчестве Глазунова немало слабостей. Художник начинающий, он еще неустойчив в своих взглядах, изменчив в привязанностях и увлечениях. Порой в его произведениях проглядывает стилизаторство, порой чувствуется подражание экспрессионистическим образцам. Проблемы в мастерстве у Глазунова несомненны. Подлинный драматизм в его полотнах иногда сменяется кокетством, эффектной мелодрамой, разыгранной «на публику». Все это так.

Но почему же, чтобы посетить выставку Глазунова в ЦДРИ, приходилось стоять в очереди, в то время как профессионально безупречные вещи многих его старших коллег висели в чинной торжественной пустынности? Почему обсуждение выставки Глазунова, назначенное в маленьком помещении стихийно, в буквальном смысле вышло за заранее отведенные рамки, вырвалось в большой зал ЦДРИ и он был забит до отказа сотнями зрителей?

На все эти вопросы существуют сакраментальные ответы: «любители дешевой сенсационности», «нездоровый успех» и т.д.

Нужды нет, что среди «любителей сенсаций» оказались не только студенты, но и профессура, и журналисты, и писатели, и искусствоведы, нужды нет, что успех квалифицировался как нездоровый лишь потому, что «здоровым» авторам вышеназванных формул представляется то, что успеха не имеет. Формулы живут и делают свое дело, хотя и ничего не объясняют.

А объяснить нужно. Задуматься стоит. Почему молодой, никому не известный студент Ленинградского художественного института вдруг привлек такое неожиданное всеобщее внимание, почему в течение двух недель трудно было протолкаться через маленькие выставочные залы ЦДРИ? Только ли в броскости его произведений дело, в том, что они воскресили забытые принципы художественных решений?

Думается, секрет заключается прежде всего в том, что Глазунов необычайно, редкостно современный художник.

Он много пишет любовь. Вот юноша в шляпе и девушка, забыв все на свете, застыли посреди двора в безмолвном объятии, и снова юноша в картине «Ушла», исступленно вглядывающийся в мутную снежную пелену, где постепенно исчезает она, и опять двое в ярких одеждах на мосту, счастливые, свободные, овеваемые свежим весенним ветром. — Смотришь все это и *узнаешь*, *вспоминаешь* — ну да! Это было именно так, это ты видишь каждый день, только забыл, не замечаешь, проходишь мимо красоты, мимо радостной и мучительной бури человеческих чувств. А у Глазунова

именно буря чувств, его герои не бывают неподвижны и равнодушны. Он берет большие сильные страсти, заставляет жить своих героев (неразборчиво. — *Ред.*). Он весь охвачен лихорадочными убыстренными ритмами времени, они ощутимы даже в его портретах. Нет созерцательности, покоя в иссушенной внутренним огнем Е.Яхонтовой, неспокойно, тревожно лицо Ж.Ивановой и кажется неустойчивой, минутной удобная поза в кресле Г.Товстоногова.

Забегая вперед, скажем, что таковы герои и некоторых других молодых художников. Они снедаемы внутренним беспокойством, их мучит лихорадка неудовлетворенности, они спешат утвердиться в своих представлениях о жизни и даже подогнать к ним жизнь. Скорее, скорее, скорее! Они подстегивают время, они торопят жизнь и, сами едва поспевая за нею, твердят: «Дальше, вперед!» Ритмы неустойчивые, быстрые, тревожные — властвуют над их существованием.

Но вернемся к Глазунову. Его герои, его ситуации, характер выражения страстей — все говорит о сегодняшнем. Но не только в этом его сила и притягательность.

В творчестве Глазунова ясно звучит трагическая нота, которую до сих пор не знало наше искусство.

На выставке Глазунова была небольшая вещь «Последний автобус» — по-моему, самое примечательное из его произведений. Ночь. Последний автобус. Полупустые скамейки, на заднем сиденье спит, очевидно, хвативший лишнего мужчина; мирно клюет носом кондуктор, и, освещенная слабым, неверным светом уличных фонарей, сидит девушка. Одна, погруженная в свои, должно быть, невеселые мысли. Никому нет до нее дела, и ей не нужен никто. Среди людей... и одна. А вот и другой вариант этой темы: «Луна» — опять ночь, лунная, холодная, голубоватый снег, темное пятно Исаакия и девичья фигурка, недвижно застывшая у переплета оконной рамы. — Никого в огромном пустынном городе, кроме нее, — маленькой, слабой луны и холодного камня собора. И опять «Вечерний город», дождь, силуэты людей в тумане, тени фонарей на мокром тротуаре, три цвета — белое, черное, серое, — колорит осеннего слякотного Ленинграда. И съежившийся от сырости и холода человечек у газетной афиши.

Трагическая отъединенность, человек, предоставленный сам себе... Могут усомниться, а закономерна ли эта тема для нас, для нашего общества, сильного своей коллективной сплоченностью, единством устремлений и целей? Как генеральная тема искусства не закономерна, как отдельная нота — возможна, естественна. Ибо отражает те искажения важнейших принципов нашей жизни, которые были характерны для времени культа личности. В самом понятии «культ личности» кроется отрицание коллектива. Не случайно в годы, отмеченные его влиянием, такую позорную популярность обрела пословица «моя хата с краю». Действие ее отнюдь не оставалось в сфере «чистой теории». Именно тогда мы впервые стали свидетелями, например, того, как пятьдесят человек в трамвае не находили в себе мужества дать отпор одному хулигану.

Глазунов сказал об этой разъединенности, увидел ее обостренно, пережил трагически. Надо признаться, трагизм порой подменяется в его полотнах истерикой. Но это объяснимо. Стоит всмотреться в его блокадную графику, увидеть прозрачные пальцы ребенка рядом с пустой тарелкой, ввалившиеся черные глаза женщины, чтобы понять, чем была война для

Юрий Ханютин

мальчика Глазунова, потерявшего в Ленинграде своих родителей. Такие вещи не проходят бесследно.

И в этих отдельных срывах тоже сказалась нелегкая судьба поколения, вынесшего тяготы фронта и эвакуации, пережившего отступление 41-го и ленинградскую блокаду!

Глазунов говорит о себе, он необычайно автобиографичен, но тем самым он говорит и о своих сверстниках. Он самостоятелен, «личен», он видит мир по-своему и не боится в этом признаться. Драгоценное качество! Не нужно думать, что оно органически присуще молодежи, что это, так сказать, физиологический признак творческой юности. Чтобы рассеять это заблуждение, достаточно посетить открывшуюся недавно третью выставку молодых московских художников.

По сравнению с предыдущей она богаче, разнообразнее. В особенности интересна скульптура. Рука зрелого, уверенного мастера чувствуется в работах Э.Неизвестного. Монументальностью, лаконизмом, особой пластической выразительностью отмечены его «Мулатка» и «Мальчик». Острая наблюдательность, сдержанный лиризм присущи скульптурному трио Б.Лемпорту, В.Сидуру, Р.Силису в «Семье», «Дон Кихоте и Санчо Пансо». Несомненно талантливы натюрморты О.Целкова, портреты Васнецова, жанровые полотна Коржева и Т.Салахова. Можно найти еще несколько интересных вещей. Ну, а остальное? А остальное... — сотни вещей, десятки имен вызывают по большей части желание говорить горестные горькие слова.

Ученичество, подражательство — вот в чем, если можно так выразиться, пафос этой выставки.

Только раньше подражали Пукиреву и Шишкину, а теперь больше Сезанну, Ван Гогу, Моне. Раньше старательно вырисовывали пуговицы на платьях и шнурки на ботинках, аккуратно зализывали все линии, а теперь появились нарочитая незавершенность в деталях, широкий, небрежный мазок... Но суть та же, вернее, то же отсутствие сути — своего, индивидуального решения темы, своего взгляда на жизнь.

Подражают не только французам, но и своим. Идешь вдоль стендов и точно встречаешься со старыми знакомыми: вот полуобнаженные юноши с веслами в руках стоят у лодочной пристани — светлые яркие тона — ба! Да это же Дейнека, а вон голубой юоновский снег, рядом типичный Сарьян — разреженный горный воздух, красные, бурые локальные цвета. Сын Пластова прилежно разработал вариант «Косцов» папы Пластова, а подальше кто-то старательно воспроизводит индийские полотна Чуйкова. — Смотришь разные картины, читаешь разные имена, а в голове возникает некий обобщенный образ мальчика в серой гимназической форме, сидящего за партой и, высунув от усердия кончик языка, срисовывающего картинки из альбома.

Нет уж, лучше слабая по живописи, несколько прямолинейная по решению картина Китаева «В приемной бюрократа»! В ней хоть есть искренний запал, есть гражданская злость. Кстати, это чуть ли не единственная конфликтная, острая вещь на выставке.

Это на выставке молодых!

Обидно за художников, живописно бесспорно одаренных. Но одаренность эта улавливается в деталях, а не в целом. В большей части произведений нет того, с чего начинается подлинное искусство, — собственного взгляда на мир, мысли сосредоточенной, ищущей.

В лучших произведениях молодых, созданных за последнее время, привлекает именно смелость, определенность трактовки материала, четкая *концепция* жизни. Таков фильм «Павел Корчагин», поставленный молодыми режиссерами А.Аловым и В.Наумовым.

Не стоит скрывать — многие заранее относились к картине с предубеждением. Думалось — что нового может сказать фильм по сравнению со всемирно известной книгой, тем более однажды уже экранизированной? Казалось, унылые иллюстрации к прозаическим произведениям пополнятся еще одной, и новый фильм займет место рядом с «Матерью» Донского, «Необыкновенным летом» Басова, в которых сделано все так добросовестно, добропорядочно и... скучно.

И вдруг — картина необычная, захватывающая, открывшая в знакомом до последней буквы произведении совершенно новые стороны.

Постановщики почти опустили первую часть романа. Копыта бешено летящих коней, Корчагин с поднятым клинком, крик «даешь!», разрывы снарядов — вот и все почти, что вошло в картину от гражданской войны. Это не издержки инсценировки, а осознанная переработка материала. Центральное место в экранизации заняла вторая часть. Не традиционные кавалерийские атаки, не пулеметные ленты и бескозырки, а грязь, лопаты, вшивые рубахи стали главными аксессуарами фильма. Это закономерно порождено всем пафосом фильма.

Это фильм не о бескорыстии героизма, а о героизме бескорыстия.

Суровым вступлением авторы подводят к Боярке. Военный голодный город, неторопливо едет телега с трупами, голые ноги свисают с задка подводы; девочка с тощей вязанкой хвороста тоскливо тянет: «Дяденька, купите дрова, купите дрова!» И сразу перебивка кадра — заседание в губкоме. Город беззащитен перед холодом: больницы, пекарня остаются без топлива, а дрова вывезти не на чем. Единственный выход — узкоколейка, которую «построить нельзя, а не построить тоже нельзя». И вот уже на экране — ноги комсомольцев, стоптанные ботинки, драные сапоги и первая лопата, вонзающаяся в мокрую холодную землю.

Существует неписаная теория: нельзя в кино обстоятельно, долго показывать рабочий процесс — скучно и некинематографично! Но вот минута за минутой идут кадры строительства узкоколейки, изредка перебиваемые сценами в бараке, а смотреть не утомительно, не скучно, потому что в труде этих полуголодных, раздетых ребят есть драматизм преодоления, потому что видишь за каждым движением лопаты не только усилие мышц, но и напряжение воли.

Грязь, жидкая и полузамерзшая, стекающая ручейками и налипающая жирными комьями, — она обступает, как живой враг. С ней борются, закусив губы, ее переворачивают лопатами, рыхлят кирками, отгребают совками. Люди работают спешно и неотступно, точно окапываясь под вражеским огнем. Удар молотка о рельсы — и все бросаются без сил на цементный пол барака, снова гонг — и опять молча, днем или при свете факела, под неумолимым непрестанным дождем откидывают, месят липкую грязь.

Говорят, что грязи в фильме слишком много. За этим «слишком много» спор гораздо более серьезный. Для авторов эта война с грязью — художественный образ. В контексте фильма она обретает тот же поэтический смысл, что в словах Маяковского: «Я ассенизатор и водовоз, революцией мобилизованный и призванный».

Авторы фильма показали людей, отдававших жизнь на самом трудном, прозаическом участке революции. Эти ребята, ложившиеся костьми под бандитскими пулями, сгоравшие от тифа в нетопленых бараках, не торговались, не высчитывали, не соизмеряли величину своей жертвы с возможными результатами. Они просто выполняли свой долг и, может быть, лишь глухой ночью, отжимая намокшие шинели, на секунду ревниво беспокоились, не пропадет ли память о них: «Может, найдутся, которые скажут: не было этого. Не спали вповалку, не мерзли, не кормили вшей... Пусть помнят, пусть все помнят...»

Юрий Ханютин в редакции «Литературной газеты»

Фильм «Павел Корчагин» — плевок в лицо зажравшимся обывателям, делягам с комсомольскими билетами и без оных, всегда и прежде всего подсчитывающим «что они с этого будут иметь».

Его нельзя не заметить, нельзя обойти — этот гневный, пронзительный подтекст фильма. Он не увещевает, а клеймит. Кажется, вместе с Иваном Жарким, трясясь в исступленной злости, авторы бросают в лицо всем чистеньким, благополучным, расчетливым: «Эх, пулеметом бы вас!» Фильм только рассказывает о мельчайшем, в сущности, трудовом эпизоде первых революционных лет, а думать заставляет о днях сегодняшних, заставляет ощутить острую ответственность за судьбы дела, которое было оплачено такой дорогой ценой, и ненавидеть тех, кто пытается нагреть на нем руки. Это, очевидно, и есть подлинная современность...

Известно, что самым трудным в искусстве является вопрос: как? Найти форму, найти

единственное неповторимое слово, жест, черточку характера — над этим всегда мучительно бьется художник, здесь, в сущности, и начинается творчество. Это так. Но верно и то, что слова приходят, когда есть что сказать. У Алова и Наумова было это накипевшее, сокровенное, и (неразборчиво. — *Ред.*) они нашли язык для своих мыслей.

По лаконизму и образной силе режиссерских решений, по выразительности деталей этот фильм, бесспорно, займет выдающееся место в нашем кино.

Вот мимоходом и невзначай оброненный штрих: «Работай», — говорит мать Павлу и, выходя из комнаты, тушит свет. Переворачивается обыденная последовательность действий — и вдруг ощущаешь, что такое слепота.

В сценах Боярки можно разбирать каждый кадр. И в каждый раз — та же продуманность, концентрированность мысли, та же безошибочная алгебра искусства, когда играет каждая деталь, будь то единственный продырявленный зонтик, с которым выходят по очереди на дежурство, или комсомольский билет дезертира, сжигаемый в пламени свечи. Вспомним поподробнее только одно: смерть и похороны Клавичека.

Круглолицый, веселый очкарик, чех Клавичек смертельно ранен бандитской пулей. Он привстает на локте, деловитым, домашним движением поправляет дужку очков, долго старательно целится — суровеют добродушные глаза, и вдруг бессильно падает обмякшее тело, и спокойная светлая улыбка застывает на мертвом лице. И похороны: лопаты, кирки, ломы, воткнутые в шпалы, как бесконечный ряд крестов, как могильные памятники нечеловеческому труду, нечеловеческой стойкости; бесконечная осенняя морось дождя; жалобно выводит гармошка «Вы жертвою пали...», и суровые лица товарищей.

20-й год — время, ставшее легендой. Казалось бы, трудно передать его приметы людям, знающим о нем понаслышке. Но вот один эпизод съезда комсомола в Большом театре, и атмосфера революционных лет, свежий ветер Октября дохнули в лицо зрителя. Контраст старой, дворянско-купеческой Руси и нового, молодого общества. Бархат и позолота лож и косоворотки, сатиновые рубахи, сапоги, паренек, усевшийся на барьер царской ложи, и задорное, мечтательное «Мой паровоз, вперед лети...»

Мы увидели в этом фильме «душу живу», увидели художников, мыслящих самостоятельно, своеобразно. Сумевших тему Октября и гражданской войны, так привычно укладывающуюся в схему революционного фильма, где есть шпик и подпольщик, залп «Авроры» и кавалерийская атака, решить по-новому и современно.

Это не значит, что в фильме все бесспорно. Наоборот, он вызвал ожесточенные дискуссии среди зрителей. Он принадлежит к той же группе полемичных, задевающих за живое явлений искусства. Но ведь так бывает всегда, когда речь идет о произведении очень определенной, резко выраженной серьезной мысли.

Павел Корчагин — вот образ, который вызвал особенные нарекания со стороны многих зрителей. Здесь не просто несовпадение с образом романа, а, пожалуй, спор с ним. Нет в фильме веселого, бесшабашного паренька первых глав книги, любителя трехрядки и посиделок. С первых кадров — сумасшедшее перекошенное лицо: «Бей!», и валится Павел на землю от тяжелого кулака Жухрая. Еще! И снова на земле, и опять так же зло, упрямо блестят глаза. И так через весь фильм. Высокая, худая фигура в кожанке, твердое неулыбчивое лицо, горящие глаза фанатика и пророка.

И это тоже концепция, и она осуществлена последовательно, сильно. Потому, должно быть, так потрясает единственная минута слабости Павла — В.Ланового. Поезд везет делегатов со съезда. Павел уже приговорен к смерти, знает о своем трагическом будущем. Трясет, шатает на стыках рельсов вагон, и медленно поднимается дуло браунинга... «Ты неплохо пожил, братишка, умей вовремя кончить, вывезти в расход предавшее тело». Вдруг резкая остановка. Что это? И чей-то безразличный ответ: «Боярка». Павел тяжело спрыгивает с подножки, прихрамывая, бредет по путям, прислоняется лбом к холодным доскам пакгауза. А в голове воспоминание: мокрая жалкая толпа под навесом, измученные ребята ждут смены; вихрастый паренек, приложивший ухо к рельсам: скоро ли поезд? И жалобный голос Токарева: «Сынки, смены не будет. Но ведь мы-то здесь, мы здесь». Авторы дают возможность как бы исподволь возникнуть предательскому вопросу: а нужен ли был подвиг этих ребят, ради чего отдана жизнь, растеряно здоровье и не поросла ли чертополохом память о них, как больше никому не нужная заброшенная дорога, которую они сооружали? Но как раз то, что вызвало бы у другого, слабого человека горечь, помогает Корчагину найти себя. И снова — упрямо сжатый рот, ввалившиеся щеки, и рука выводит четкие буквы: «Как закалялась сталь».

Его нельзя не уважать, Корчагина — Ланового. Перед ним преклоняешься, но полюбить его все-таки трудно. Павел Островского, даже в самые трудные минуты сохранявший юмор, умевший принципиальность сочетать с широтой и беспощадность с человечностью, — ушел. Вместо него возник прямой, как натянутая струна, человек, подвижник, несущий свой тяжкий крест. Идея служения революции подменена в чем-то идеей жертвенности во имя революции.

•

Двадцать три года, первая большая роль в театре, и эта роль — Гамлет! Козакову, кажется, по всем обстоятельствам было суждено повторять трактовку первого исполнителя Гамлета в Театре Маяковского — Е.Самойлова. Но Гамлет — Козаков оказался не похож на своего лирического, сентиментального предшественника. Мы увидели необычного принца Датского: желчного, раздражительного, ядовитого, все подвергающего разрушительному сомнению.

Майя Туровская и Юрий Ханютин

Почему это произошло? Ведь, казалось бы, ясно, что Павел — земной, душевно щедрый человек победной, жизнерадостной складки — был бы не только ближе к литературному прототипу, но позволил бы развернуть резкие драматические контрасты, показать всю разнообразную гамму чувств героя от юношеской жизнерадостности через отчаянье к глубокому, выстраданному оптимизму. Алов и Наумов не могли не видеть этих возможностей. И все-таки они создали такого Корчагина, каким мы видим его в фильме. В чем дело?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратиться еще к двум явлениям того «спорного разряда», о котором идет речь в данной статье. К Гамлету Козакова и к работе Студии молодых актеров.

«Слова, слова, слова!..» Козаков восклицает это с бесконечным презрением, с клокочущей злостью. В них — ключ к пониманию роли. Все мираж, пустые, лживые фразы: и отеческие внушения Клавдия, и дружеские речи Розенкранца и Гильденстерна, и любовные признания Офелии.

Козаков — Гамлет уже способен не удивляться гнусности. Но его поражает, что «можно улыбаться и быть мерзавцем». Лживая личина низменности приводит его в неистовство.

Здесь примета его молодости. Лишь постепенно идет он к трудному познанию мира, отрешаясь от юношеских иллюзий.

Гамлет Козакова отнюдь не «классический образ», сыгранный объективно и холодно. Слишком много в нем личной злости, чтобы

вместить ее в рамки холодноватой традиции.

Но — что принципиально важно — озлобленность, сомнение козаковского Гамлета не превращаются в цинизм и безверие. Цинизм — это примирение со злом, капитуляция перед подлостью. Юношеский запал, страсть, с которой сомневается и разоблачает Козаков — Гамлет, яснее всего показывают его непримиренность, несогласие с низостью. Отрицая, он страстно тоскует об утраченной гармонии.

И это очень существенно. Есть унылый скептицизм, брюзжание, рожденные холодным равнодушием обывателя, пакостная усмешка циника, потирающего руки при виде любой гадости: «чем хуже — тем лучше». Ненависть козаковского Гамлета — это ненависть ко всему тому, что еще и сегодня мешает нам жить, в ней бьется современная и благородная страсть — актера-гражданина.

То, что выражено Козаковым так интенсивно и категорично, может быть представлено в более сложной, опосредованной форме, как в Павле Корчагине, или резко, впрямую, как в спектакле «В добрый час!», поставленном в Центральном детском театре молодым режиссером А.Эфросом, — но оно живет, это чувство, оно характерно для сегодняшней молодежи. — Непримиримость ко всякой уклончивости и фальши, к мещанскому «позорному благоразумию», страстная жажда правды, какой бы трудной она ни была. Именно эти мотивы стали главенствующими в первой постановке студии молодых актеров «Вечно живые».

•

Примечательна судьба этой пьесы. В ее первом варианте были нотки сентиментальности и мелодрамы. Коробило то прекраснодушие, с которым автор отпускал грехи своей главной героине, прощал ее измену ушедшему на фронт жениху. И все-таки студийцы взяли эту пьесу. Потому что почувствовали ее глубинную, очень нужную, важную тему, тему войны как морального испытания, одних — сломившего, душевно искалечившего, других — закалившего, сделавшего тверже, сильнее. В этом они увидели ее современность, ибо

Проверка смертью шла четыре года.
Проверка жизнью длится много лет.

Они взяли эту пьесу и потому, что захотели вспомнить о своих сверстниках и старших товарищах, сложивших головы на полях сражений. И сейчас, когда из номера в номер на страницах газет печатаются Указы о посмертном награждении воинов Великой Отечественной войны, когда становятся известными новые страницы трагической и мужественной борьбы наших людей на фронте, в застенках, в концлагерях, в партизанских отрядах, — особенно остро ощущаешь правоту художников, пожелавших вспомнить об ушедших, но вечно живых, их сердцем, глазами, разумом поверить нашу сегодняшнюю жизнь.

То, что было впервые показано 8 апреля в помещении филиала МХАТа, уже не было прежними «Вечно живыми». Мы увидели другую пьесу — сурового строгого колорита, лишенную сентиментальной чувствительности и обидных бестактностей, мы увидели интересный, отмеченный удивительно точным ощущением времени спектакль (постановщик О.Ефремов).

Студийцы показали нам войну в неожиданно резкой и свежей гамме чувств, наблюдений, воспоминаний. Они показали войну с ее волнениями и слезами, с последними, горькими рюмками вина «на расставание», с тревожными сводками первых дней и тяжелой поступью колонн народного ополчения на ночных улицах Москвы. Они запечатлели неустроенный, всегда временный быт эвакуированных: столы, составленные из чемоданов, чадные керосинки, карту с красной ленточкой фронта и то

Юрий Ханютин — корифей самодеятельной сцены

особое военное братство, которое на фронте и в тылу ближе, чем родных, связывало людей, переживших вместе горе и радость.

Этот спектакль оказался для актеров очень «автобиографичным», а потому особенно искренним, трепетным, и существенной в нем явилась та же нота презрения ко всякому лицемерию, повышенная чувствительность к фальши и лжи. Она слышится и в исступленных, горьких интонациях старого Бороздина (Б.Зимин), бросающего гневные слова своему племяннику Марку, который предпочел опасностям военной жизни неудобство тылового существования, и в простодушной вежливости, с какой Володя объясняет Марку, что «на фронте совсем не страшно», и в глухом, ненавидящем молчании Вероники.

Герои Розова стали в этом спектакле жесткими и беспощадными, они не прощают дольше, они злопамятнее, чем их литературные прототипы. Но им не свойственна и душевная сухость. Кажется не способной на слезы, на простые женские обиды Ирина — Л.Толмачева с ее быстрыми, срыву, смаху движениями, низким, почти мужским голосом, уверенной повадкой. Но вот Вероника называет ее черствой, предрекает: «Тебя не будут любить», и как-то сразу притихла, растерялась и вдруг навзрыд заплакала эта некрасивая, двадцатидевятилетняя девушка, которой, очевидно, действительно не суждено иметь семью — женихи ее остались на поле боя.

Ненависть, беспощадность, презрение рождены здесь нежностью, великодушием, верой в идеи нашего общества. Эту гуманную природу чувств своих героев доносят и О.Ефремов — Борис, и И.Кваша — Владимир, и В.Зимин — Бороздин.

Но финала в спектакле по-прежнему нет. Ушел заключительный эпизод, когда Вероника со своим новым женихом шаловливо аукалась у могилы Бориса. Однако и теперешний конец, лишенный прежней бестактности, обрывающий пьесу на взволнованной и неясной ноте, даже формально не заключает спектакль, не разрешает его конфликта. Это не случайно.

Здесь проявляется тот внутренний разлад, который свойствен некоторым молодым художникам.

«На измучивший всех вопрос нужен и мучительно сильный ответ», — писал Чехов. Но на мучительные вопросы нет мучительно сильных ответов. Такова по-разному проявляющаяся болезнь всех разбираемых нами художников. Их искусство — это искусство вопросов, а не ответов. Люди талантливые, думающие остро, чувствующие сильно, они ясно знают, чего не хотят, но весьма смутно видится им то, что они желают утвердить в жизни. Поэтому лишь неясным обещанием жить и работать, как завещали нам погибшие воины, заканчиваются «Вечно живые», поэтому безысходен бунт козаковского Гамлета против «жирного века».

Это не недостаток мастерства, и меньше всего хотелось бы, чтобы все дело свелось к пресловутому вопросу о положительном герое — обязательно или необязательно его присутствие в произведении. (Точно это имеет решающее значение для идейной концепции художника!) Здесь проблема более общая.

Посмотрим, какие конкретные пути предлагают своим героям художники, о которых идет речь.

Вспомним еще раз Глазунова. Нет, не только произведения мрачного, трагического мироощущения присутствуют на его выставке. Среди них есть произведения светлого, звонкого колорита. Но какой выход из душевного одиночества намечает художник, что он предлагает своим трагическим героям? Вот «Юность Рублева» — отрешенный от мира, благостный и нежный отрок, написанный в розовых прозрачных тонах. Вот «Девушка с одуванчиком» — голубая воздушность, дунь — и, кажется, улетит, исчезнет это светлое виденье. Вот девушка из «Весны» с прозрачными, счастливо безмятежными глазами. Неужто таков итог трагических раздумий художника, неужто только это благостное умиление, бездумное любование жизнью вынесли его герои из своей тяжкой борьбы и страданий?

Глазунов ставит мучительные вопросы, но ответов, сильных и ясных, не дает. Не стал таким ответом и его «Юлиус Фучик». Пожалуй, даже формально решение правильно и сходится с ответом в конце учебника, но путь к нему неубедителен. Композиция при всей тщательности отделки осталась картинной и холодноватой, в ней чувствуется рисовка и поза. Автор *знает*, каков должен быть его герой, но внутренне он его еще не почувствовал, он не пришел еще к своему выстраданному идеалу, он не видит того, что можно противопоставить темным силам жизни. Выходы, которые он указывает своим героям, иллюзорны, надежды мнимы, идеалы мелковаты.

Когда нет своей ясной положительной программы, то идеалы порой неожиданно оборачиваются тем, против чего борются сами авторы. И здесь кроется ответ на вопрос, заданный много выше: откуда такая разительная несхожесть между Павлом Корчагиным в книге и в

фильме? Почему веселого, жизнерадостного Павку сменил страстотерпец, подвижник, аскет? Очевидно, образ человека, отдающего свою жизнь во имя революции, возник для авторов как протест против обывательщины. Но авторы не смогли увидеть Корчагина таким, каким видел его Островский: человеком, для которого подвиг был естествен, как дыхание, был высшим выражением его цельной человеческой натуры. Корчагину не нужно было стирать улыбку, отдавая жизнь для революции. В этом была для него и радость жизни, наиболее полное самовыражение.

Алов и Наумов — в этом весь парадокс! — посмотрели на Корчагина в чем-то глазами того мещанина, против которого они сами воюют.

Подвиг Корчагин в фильме совершает вопреки своему человеческому существу, он все время ломает себя, наступает на горло собственной песне. Служение революции для него — тяжкий крест, религиозный подвиг.

Примечательно, что образ этот, очевидно, сильно волнует нашу молодежь, он все время возникает в разных искусствах, но именно в той трактовке, какую дали ему Алов и Наумов. На последней молодежной выставке мы дважды встретились с изображением Корчагина в скульптуре и на полотне, и в обоих случаях Корчагин — неулыбчивый, страдающий, жертвенный. И еще одна вещь: голова юноши в буденовке. Обострившиеся черты лица, суровый взгляд, упрямый подбородок. Название символично — «1920 год»...

Таково противоречие, перед которым встали некоторые молодые художники нашего искусства. Воспитанные войной, пережившие крушения «ошибочных представлений и кучи мнимых аксиом», они больше обеспокоены, говоря словами Мартынова, «какую кривду примет свалка назавтра в будущую ночь», чем сами творят мир. Они понимают язык времени и умеют говорить им в своих произведениях. Их творчество глубоко общественно, вопрос — искусство для жизни или искусство для искусства — для них праздный вопрос. Они думают.

Но им еще предстоит выработать конкретную программу жизни, выстраданную и правильную веру. Сегодня в одних случаях их идеалы, принципиально верные, не находят убедительного выражения, как это случилось в «Вечно живых», где мы увидели спектакль без конца. Не зная чем его кончить, студийцы попросту честно отказались от финала. В других случаях их идеалы иллюзорны или не выношены, как у Глазунова. В третьих — они смещаются, обретают неожиданно искаженные черты, как в Павле Корчагине — Лановом.

Но что подкупает во всех них, и особенно в авторах «Корчагина», — это страстная жажда найти и утвердить в жизни своего героя, свой положительный идеал. Да, те ответы, которые они сегодня дают, еще не состоятельны. Но они хотят их *найти*. Они будят у самого зрителя жажду доискаться ответов. И это уже их заслуга.

Разговор этот неожиданно для самого автора заканчивается отнюдь не торжественно. Но в этом, очевидно, есть свой смысл.

Ибо, во-первых, противоречия и слабости разбираемых в статье художников — это в известной мере противоречия, слабости определенной части нового поколения, пришедшего в искусство. Не всего поколения — молодежь идет разными дорогами, — но его значительной части. И, во-вторых, речь здесь шла о людях бесспорно талантливых, идущих трудными, неизведанными путями. Им еще предстоит сделать (пропуск в оригинале. — *Ред.*). Рискну сказать, что перед ними большое будущее если... но вот это «если» решает все. Потому что — еще раз Чехов: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель...»

13 марта 1957 года

Публикация Алексея Ханютина

Ю. ХАНЮТИН

Народные прокатные

Юрий Ханютин был еще и энтузиаст «капустнического» движения, бурно возрождавшегося именно в 60-е. Традицию эту Юрий Миронович насаждал и пестовал. Вот частушки его сочинения, которые исполнялись в одном из капустников ВНИИКа.

Ах вы кины, мои кины,
Кины новые мои,
Кины новые, хреновые,
Нерентабельные.

Зритель фильмы матом кроет,
Телевизоры крутя,
А Капралова увидит
И заплачет, как дитя.

То у Озерова вздрогнет,
То «У озера» поспит,
А «Единственную» встретив,
Как Мак-Кинли убежит.

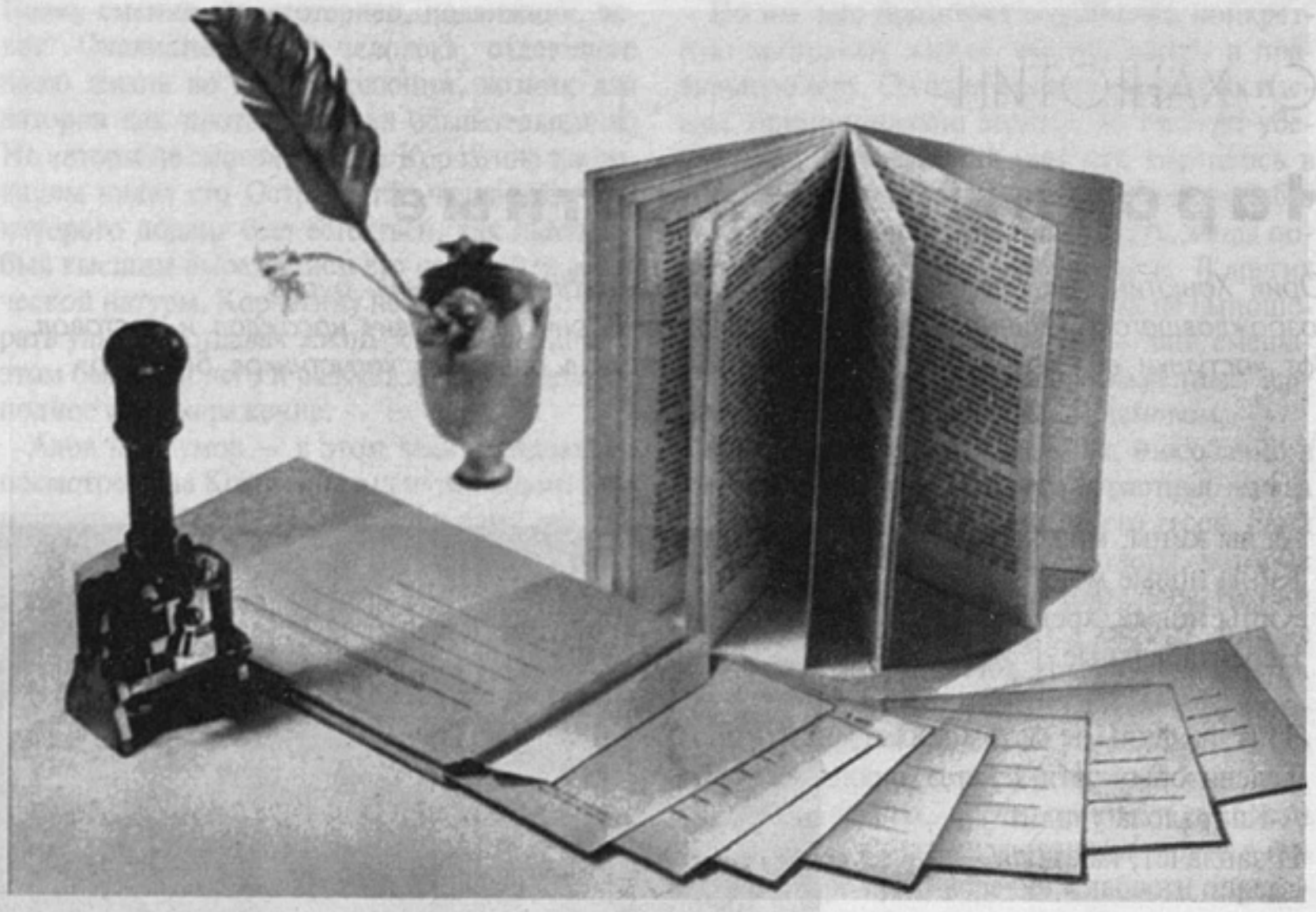
Ну их, этих режиссеров,
Удивительный народ!
Только «Зеркало» разбили —
«Безотцовщина» грядет.

У Андрона Михалкова
Вся родня весьма толкова,
Знает что, почем и как
Этот папин сибиряк.

С каждым днем работать хуже,
Плана нет — душа горит.
Нам не нужен «Голый остров» —
Дайте голую Брижит.

Юрий Ханютин исполняет частушки собственного сочинения

А Н К Е Т А « И К »



С рассылки нижеприведенной анкеты коллегам-кинокритикам Москвы и Санкт-Петербурга началась работа над этим номером. Ответы, которые мы печатаем без сокращений, пришли незамедлительно. Обычный в редакционной практике этап охоты на ленящихся авторов прошел на редкость легко и безболезненно. Что косвенно подтверждает: акция получила отклик, потому что «назрело-наболело».

1. Что такое критика (в том числе и кинокритика) сегодня? Изменилась ли ее общественная функция? Изменилась ли ее ниша?

2. Какие методологии предпочитает постсоветская критика? Появились ли новые критические школы, новые критические метаязыки?

3. Как понимают свободу творчества современные критики?

4. Какова степень востребованности критики? Формирует ли критика общественное мнение? Претендует ли она на эту роль?

5. Каково в данный момент ваше профессиональное самочувствие?

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

1. Критика сегодня (как и всегда) есть критика. «Морковка есть морковка», — отвечал Чехов в письме на глубокомысленный вопрос о жизни.

Общественная функция кинокритики изменилась не в профессиональном смысле, а в протяженности эха, масштабе резонанса, которым она прежде озвучивала это пространство. Кажется, что ее сегодняшняя роль сводится к обслуживанию в основном профессионалов. Но это не так. Поскольку зрители про кинотеатры забыли, значение критики вроде бы повышается, потому что теперь эти зрители смотрят кино глазами критиков. Но это — общее место. Главное же состоит в том, что те критики, которые обозревают зарубежное кино, занимаются более или менее реальным профессиональным делом. Те же, кто по каким-то причинам остался в гетто постсоветского, рискуют депрофессионализироваться. В лучшем случае (он же, по-моему, наихудший), такой критик вынужден мобилизовывать всю «орудийную мощь» своего арсенала для того, чтобы закамуфлировать мнимость (болезненную, трагикомическую — зависит от отношения) самого предмета. Конечно, мы имеем, что имеем. Но пишем не то про то, что есть. Поэтому оказываемся в ситуации умных дураков, сменивших заказную сервильность на борьбу за собственную репутацию. И тогда при намеке (претензии) в каком-либо из наших фильмов на эстетическую или социальную точность, большей частью иллюзорную, уже практически не важен вопрос: туфта этот фильм или не туфта. Все прочее — литература. Но все прочее и определяет современную критическую ситуацию.

Равенство, рухнувшее у нас как социальная идея, достигнуто в маленькой ячейке общества — критическом цехе. Где разница между теми, кто идет по разряду sophisticated и cool — и рядовыми журналистами становится незаметной. Особый взгляд нашей критики, возможно, отражает особенности пространства, где он был сформирован. И где, как европейцам par excellence, нам претит осыпанная призами американская «дешевка», даже если она очень дорогая. А как потомкам Чингисхана интересен отечественный модный режиссер, потому что он почти французский экзистенциалист.

2. Все те же. Для критики (в особенности нашей и после всего!) вопрос о методологии, в сущности, праздный. Пока. Для академического «ведения» он имеет смысл, и то в западном контексте. Вопрос о методологии как жизненно важный имеет значение лишь в тамошней университетской среде.

Последней школой у нас, общеизвестно, была Тартуская. Если же возвратиться к нашим баранам, то с отъездом М.Ямпольского, просвещавшего всех заинтересованных лиц новыми и старыми пост-пост-... теориями, это место вакантно. Не говоря о том, что про постсоветское кино малоинтересно писать, даже приняв пол-литра, то есть освоив нашу самую главную методологию. Другое дело, путь, пройденный искусствоведами, занимающимися (в том числе и у нас) современным изобразительным искусством. Или литературоведами.

Свой стиль, стиль как штамп, как внутренний пафос организации и редактуры материалов имеют критические отделы некоторых сегодняшних газет. «ИК» от стильности уклоняется. Не знаю, насколько специально и сознательно, но это так.

3. Как всегда. Если они — критики. Впрочем, этот вопрос более уместно задать, к сожалению, большей части отечественных производителей, умудрившихся совершить биологическую революцию: родить ребеночка (фильм), не пройдя курса лечения от импотенции.

4. Критика формирует общественное мнение, пока существуют газеты-журналы и пока люди не разучились читать. Другое дело, что это «общественное мнение» для авторов фильма не является судьбоносным, не подготавливает постановления ЦК, не влияет (естественно, косвенно) на гонорарные ставки. Игра во мнения — на поверхностный взгляд безобидна. А конкретные издания, как и должно быть, формулируют свою позицию.

5. Нормальное. Потому что моя профессия и привязанности не ограничиваются только кино и, в частности, постсоветским. Все зависит от сферы интересов. И от реальной возможности предаваться своим занятиям.

Л. АННИНСКИЙ

1. Изменилась. И ниша, и функция, и цель, и самоощущение. Пока литература заменяла нам «все», литературная критика была причастна ко «всему». Пока кинематограф означал у нас «общественную жизнь», и единение (или разъединение) людей в кинозале было реальнее, чем в зале заседаний, — кинокритика могла смело считать себя явлением реальности. Теперь шары раскатились по лузам. Литературной и кинокритике предложено заниматься своим точным и узким делом: анализировать и оценивать тексты и ленты. Тот, кто продолжает это делать, работает фактически на узкий круг профессионалов. Как «во всем цивилизованном мире». Это не то что скучно (интересно при должном подходе абсолютно все), это удушающе бескислородно. Ощущение такое, что нас, критиков, никто не читает, а если нас читают, то ищут не то, что мы способны дать. Хотя печатается все, что угодно, и появляется много такого, что при других обстоятельствах (то есть при старом резонансе) воздействовало бы на людей. Но люди заняты другим, и никто их за это не осудит.

2. Поскольку я не уверен в правомерности понятия «постсоветская критика» (как нечто единое), то вряд ли отвечу на этот вопрос удовлетворительно. Методологий много. Их всегда было много, но это «многое» протаскивалось скрытно, под видом марксизма, соцреализма и прочих разрешенных схем. А теперь все существует (сосуществует) открыто.

Сам я люблю «методологию» — то есть то поле, где технические приемы анализа, нащупываемые чаще всего интуитивно, выстраиваются в подобие рациональной системы и поддаются осмыслению. Поскольку анализ и оценка текстов (и лент) никогда не были для меня самоцелью (самоцелью было: понять то, *что породило* данный текст или фильм, и то, *что* данный текст или фильм *порождает во мне*), то в технике препарирования материала я чувствовал себя свободно. Никогда не отрицал марксистской методологии (тем более что «из нее вышел»), не хочу хоронить ее и теперь (когда она из сферы принудработ перешла в сферу свободного выбора), но всегда охотно «на голубом глазу» добавлял к ней все, что мог добыть «на стороне». Розановские «маски». Религиозный «подсвет», отработанный Шестовым, Бердяевым, Мережковским. Питерский филологизм 20-х годов. Американский разбор «произведения». И так же: «киногения», анализ «мотивов» в фильме, расщепление фильма на творческие партии, чтение фильма по ритму монтажных склеек... Я упоенно освоил все, что мог, только не произносил вслух слова «методология» (поверхностным верхоглядом, беззаботным по части методологии, меня считали другие; я не спорил). Все это было в тоталитарную марксистскую эпоху. Теперь же — технический арсенал критики просто слепит многообразием.

По сверхзадаче мне, например, довольно чужд постмодернистский подход, но умение этих критиков ставить перекликающиеся датчики в «щелях» и «складках» общемирового информационного пространства — великолепная школа. Мне, конечно, и в страшном сне не приснилось бы: читать реальность как «текст» и считать «дискурс» универсальным кодом такого прочтения, но если научиться *так* читать и *так* истолковывать, что помешает вычитывать из «текста» *свое* и толковать «описанное» так, как *ты* чувствуешь?

Технически сейчас — пьянящее богатство в критике. Ничего не надо «предпочитать», а надо брать справа и слева, усваивать, осваивать, присваивать. И только для профилактики время от времени повторять (про себя) ницшевское: «Умрите, кто взял мое до меня!»

3. Никак. Не надо делать из этого проблему. Надо заниматься любимой работой и выяснять смысл существования. Если что-то препятствует — выявлять смысл препятствований. Если что-то отсутствует — выявлять смысл этого отсутствия. Когда-то Генрих Митин, язвя по поводу моих идей (насчет того, что критика от литературы не зависит), спросил: «А что будет делать критика, если литература исчезнет?» Я наобум ляпнул: «Критика объяснит ее исчезновение». Увы, кажется, попал пальцем в небо: это время подступает. Но, знаете, если как «текст» можно прочесть все, что угодно: фильм... реакцию зала... реакцию уборщицы на реакцию зала... Божий лик, исказившийся в этой уборщице («Кляузу» Шукшина помните?), — то какой цензор уследит за свободой твоего творчества? Зажмет свободу явную — упустит тайную. Тайная свобода — это ведь спасение, особенно в русской традиции. Вот сейчас, когда все выворачивается наружу, — о, какая тоска по тайной свободе!.. Я бы даже сказал: тайная свобода — это тайна явной свободы. А явная — соблазн для тайной.

«Современные критики» делают свое дело так, как подсказывает им реальность, и лучше, если они вообще не будут думать о своей свободе делать это, а будут думать о реальности. Когда свобода исчезает, это исчезновение становится чертой переживаемой реальности. Критик

Л.Лазарев как-то обозвал меня Панглоссом. Он прав.

4. Претендует, хотя не формирует. Я уже сказал: критик, как и поэт («поэт кинематографа» тоже), востребован отныне только и сугубо как критик, не больше. А привык он к тому, что «поэт в России больше, чем поэт». Ну, и он, критик, тоже за компанию как бы больше. А теперь — равен себе. Непривычно.

Есть, правда, некоторый шанс, что Россия завалится на новый круг (тип общественного развития — общественная мысль — художественная культура). Тогда, говоря словами Акутагавы, «то, что создало меня, создаст второго меня». Колоссальная инерция русской жизни, в известном смысле действительно воспринимающей самое себя как «текст» и, соответственно, взывающей к «критикам текстов» (Д.Галковский замечательно написал об этом), — эта тысячелетняя традиция может, что называется, вернуть сюжет. Тогда критики опять примутся «формировать общественное мнение». Просто так это критикам не сойдет с рук, потому что после общественного мнения на формирование выйдут полки, армии и прочие части масс, коими овладели идеи, и критиков выведут на правеж.

5. Упоен и загнан. Книг не пишу, потому что никто их не ждет и не просит; я подозреваю, что книги сейчас мало кто и читает. Пишу то, что просят и читают: короткие колонки, этюды, эссе. Сверхзадача та же. Но «война мелкими подразделениями» требует перестройки чувств. Непрерывной перестройки. Привык. Никогда так много не работал. Уговорил себя, что если читатель *исчезнет вовсе*, и это меня не остановит. Время от времени с изумлением (и недоверием) убеждаюсь, что читатели еще не вовсе исчезли. На самочувствие это действует, как на спортсмена допинг: результаты улучшаются, и с ужасом ждешь контроля.

ЛЮБОВЬ АРКУС

1. Словосочетание «общественная функция» по отношению к кинокритике надо теперь брать в кавычки, так как оно не более чем цитата из прежнего нашего обихода. «Общественная функция», как у нас было принято ее понимать, предполагает прямые и тесные взаимоотношения с обществом, а еще вернее — с принятой в обществе идеологией. В те времена, когда еще были и общество, и идеология, отношения с ними при всех тонкостях и нюансах определялись известной дилеммой: критика либеральная, составлявшая, так или иначе, духовную оппозицию режиму, либо критика официозная, состоящая у него, у режима, на государственной службе. Разумеется и тогда, как и теперь, в каждом отдельном случае многое определяли мера таланта, степень амбициозности и уровень профессионализма. Но это уже имеет отношение *к критикам*, а не *к критике*.

В нормальном же обществе, до которого нам, как до Луны, критика функционирует в узкопрофессиональном смысле: помогает зрителю ориентироваться в потоке кинопродукции и задает некие ориентиры в профессиональной среде. Если бы мы неожиданно оказались в «нормальном обществе», вряд ли смогли бы соответствовать подобной «норме»: лишения и бесконечная необходимость *выживать*, оберегая достоинство профессии, воспитали в нас слишком непомерные амбиции. Так что сегодня каждый вынужден в одиночку возделывать собственный островок земли — и это, возможно, лучшее, что можно придумать для людей *промежутка*, каковыми мы все сейчас, независимо от возраста, являемся.

2. Остается только повторить вышесказанное. Мне кажется, что отдельное существование есть некая формула нынешнего бытия в профессии. И это имеет отношение ко всем формам профессиональной жизни и самочувствия. Я, разумеется, говорю о критике, а не о прессе — потому что в последнее время эти понятия принято путать. Для критики, я думаю, общей *опоры* в виде методологии, школы, художественной платформы, как прежде говорили, — нет и быть не может. О метаязыках я ничего не знаю. Когда статья написана русским языком, я говорю автору: «Большое спасибо».

3. Не знаю, что сказать. Как осознанную необходимость.

4. Вероятно, это должен быть первый вопрос. Степень невостребованности и определяет положение дел в профессии сегодня. Критика не формирует общественное мнение в той мере, в какой не существует общественного мнения относительно кинематографа. И в той мере, в какой кинематограф не существует как факт общественной жизни. Претендует ли критика на эту роль? Мне кажется, что претендуют отдельные и не самые умные представители нашей профессии. Умные же предпочитают беречь силы

для сохранения здравого смысла, интуиции, вкуса и независимости суждений. А также для написания хороших, качественных текстов: это довольно тяжелый труд в абсурдной, лишенной всякой логики и совершенно не вдохновляющей к тому профессиональной ситуации.

5. Мой любимый литературный герой — Робинзон Крузо. Так что я чувствую себя отлично.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

1. Форма рефлексии по поводу увиденного в соотнесении с личным и историческим опытом. Она может быть художественной и функциональной. Первая — по преимуществу журнальная критика. Вторая — газетная. Что же касается общественного статуса кинокритики и изменения ее роли в новых социальных и политических обстоятельствах, то могу сказать следующее. Если прежде она была, с одной стороны, идеологическим инструментарием партии и государства, а с другой — полулегальной формой художественного творчества и политической борьбы, то теперь она неизбежно должна стать элементом рыночного механизма. И это нормально. Критика окажется частью кинематографической инфраструктуры. Естествен вопрос: останется ли в этой жесткой конструкции место для художественной кинокритики? Останется, но не в ней, а рядом. Как находится место авторскому кинематографу в западной киноиндустрии.

2. Пока инфраструктура кинорынка не отладилась, что-либо сказать о методологиях и метаязыках не возьмусь. В журнально-газетной критике господствует либо жанр ревю (здесь, очевидно, сказывается практика вояжей критиков на многочисленные фестивали и отчеты о них), либо — работа в жанре тусовочного стёба, главными конструктивными принципами которого можно считать поверхностность ассоциаций, пенкоснимательство, повышенную эгоцентричность авторской точки зрения, раскованность, плавно переходящую в раздражительность.

3. Скажу за себя. Свобода творчества для меня — это возможность свободно следовать логике своей мысли.

4. Почему кинокритика должна формировать общественное мнение? Пусть она формирует или организует зрительское отношение к кинопродукции.

5. Для меня кинокритика сегодня — не работа, а хобби. Не она кормит. Впрочем, и в советское время она не была средством пропитания.

ДМИТРИЙ БЫКОВ

1. «Никто ничего не отнял». Ниша критики в России неизменна: литература и искусство заменяют отсутствующую жизнь, критика заменяет отсутствующую философию, политэкономию и т.д. Вся русская философия — плохо замаскированная литературная критика. Общественная ее функция неизменна: объяснять читателю жизнь, используя кино или текст в качестве предлога. Разве что критика обрела новую функцию: пересказывать читателю картину, которую он не увидит из-за прокатной ситуации. Тем самым возросла ответственность. Я предложил бы ввести в журналах (типа, скажем, «Киносценариев») новую рубрику: «Комментированный пересказ». В таких текстах должно быть меньше занудной рефлексии и больше внимания к кино как таковому, вплоть до изложения фабулы и описания особенно удачных кадров. По крайней мере, зритель получит представление о фильме, а не о состоянии, скажем, желудка или любовных похождениях критика.

Вообще меня больше всего привлекают авторы школы Л.Аннинского, которым состояние художника (и зрителя) интереснее его технологии. Наше дело — ставить диагноз обществу, а кино — симптом, проявление. Это не отменяет внимания к эстетике, просто так интереснее: из литературы можно убрать жизнь, из

кадра ее не уберешь никак. Обязательно торчит на заднем плане нищий в метро, или реклама, или по операторской работе видно, что человеку приходилось много подрабатывать клипней.

2. Не люблю слова «методология» (купно со словами «парадигма», «миф», «архетип») в критическом тексте. Методология во все времена одна. Говорю о собственно критике, не числя по этому разряду хронику презентаций. Там своя методология: непременное «г-н» и «г-жа» и умиленно-голодный тон. Критические школы, по-моему, тоже остались в прежнем виде: одни самовыражаются, другие пытаются понять жизнь через искусство, третьи наследуют традиции формалистов и пристально сосредоточены на приемах. Вторых и третьих — уважаю. Появилась еще не школа, а школка: люди, обделенные художественным даром, но владеющие пером, тужатся блистать эрудицией и иронией, худо-бедно маскируя ими свое отчаяние и пустоту. Эти люди кучкуются в газете «Сегодня» и заслуживали бы отдельного разговора, но лежачего не бьют.

Что до понятия «метаязык», оно тут, по-моему, не на месте. Опять-таки, в критических текстах нечего делать понятиям с приставками «транс», «мета» и пр. Я стою за строгое разграничение искусствоведения и критики: последняя — дело более живое, и писать критику следует увлекательно. Демонстрировать знание некоторых иностранных слов в этом случае совсем ни к чему, в чем я совершенно солидарен с Вл. Новиковым. Интересное кино, вообще: читаю Андрея Синявского, профессора Сорбонны, — все понятно, все на русском языке. читаю какого-нибудь мальчика на два года младше себя — терминологическая путаница застит все живое. «Противна молодость, противна...»

3. Понимают своеобразно: как свободу самовыражения. Кроме этой последней, существуют еще некоторые априорные обязательства перед текстом и читателем. Стилистическая свобода не избавляет критику от обязанности анализировать кино, изучать его социальный и культурный контекст и пр. О читателе надо думать тоже. Мне ближе всего ориентация на читателя-друга: я могу ему рассказывать о себе, и оба мы понимаем, что я говорю о кино. И наоборот. Многие видят в читателе либо врага, либо идиота, перед которым надо распустить хвост. Кроме того, свобода самовыражения еще не есть свобода субъективизма: объективных критериев еще никто не отменял, а протаскивать в критику свои клановые симпатии — малопочтенное занятие.

4. Востребованность, по-моему, огромна: во-первых, ввиду засилья в прессе светской хроники и вялого политического комментария читателю никто по-человечески не объясняет, что происходит с ним и со страной. Это, как всегда, берет на себя кино, литература, критика. Эссеистике осталась последняя лазейка: в критических текстах; а поскольку литература сейчас в некотором загоне, кинокритика вообще становится единственной нишей для множества одаренных публицистов. Из положительных примеров такой эссеистики первыми приходят на ум тексты Аллы Боссарт или Владимира Чернова. Журнал «Сеанс» тоже, слава Богу, не фиксируется на чистом кино, хотя там эстетизм присутствует в полной мере, и подлинный.

Что до формирования общественного мнения — его формирует любой печатный текст, претендует он на эту роль или нет. Хотя все наши споры, по Витгенштейну, есть споры о словах. Что такое общественное мнение? В прежнем понимании — его нет: оно атомизировалось. Прежде было бонтонно любить одних, презирать других, сейчас, слава Богу, этого нет. Формировать каркас (или, по-воннегутовски, карасс) своей аудитории — другое дело. Выбрасывать опознавательные знаки, например, и так далее. Девизом сегодняшнего «Колокола» могло бы стать не «Зову живых», а «Зову своих» — вот это будет точнее.

5. Очень хорошее. Хотя и неловко в этом признаваться в стране, где все плохо. Во-первых, мое профессиональное самочувствие не исчерпывается самочувствием сидящего во мне критика: главные мои занятия — поэзия и эссеистика. Заниматься чистой критикой, то есть только интерпретацией чужого, — по-моему, скучно, и вообще критик, с моей точки зрения, должен доказывать свою профессиональную состоятельность занимаясь еще чем-то. Чистым киноведением, как Лаврентьев, или писанием сценариев, как покойная Татьяна Хлоплянкина, или опытом работы на картине, как Войтенко, или телережиссурой, как Петр Шепотинник. Во-вторых, главная проблема современного кинокритика — это не «что написать», а «где напечатать». По счастью, существует элитарный клуб «Экран и сцена», куда входят люди, могущие себе позволить безгонорарные публикации. Спасибо Н.Басиной и Е.Уваровой. Еще не все издания опустились до критики в духе нынешней «Столицы»: кое-где можно поместить серьезный разбор без потуг на наукообразие, зато с попыткой вглядеться в действительность. Вообще же мое профессиональное самочувствие больше зависит от погоды, чем от ситуации в прессе.

ДЕНИС ГОРЕЛОВ

Поскольку речь в опросе идет о динамике отношений критики и общества, автор не берет в расчет небольшие синефильские издания типа «Искусство кино», имеющие фанатичную и вполне стабильную аудиторию. Все нижеприведенные заметки посвящены киностраницам массовой печати, которые только и можно считать кинокритикой — ибо, в отличие от киноведения, они обращены к массам, а не к узкому кругу «ведов».

1,3. Во дни торжеств и бед народных люди не смотрят кино, а читают газеты — это, увы, факт. Так было в 50-е в Штатах, в 60-е во Франции, ныне у нас. В ситуации, когда блестящий голливудский рекордсмен проката за год собирает по России население московского микрорайона, а потенциальная аудитория любого отечественного фильма в пять-десять раз уступает тиражу половины периодических изданий, можно со всей ответственностью утверждать, что критика заменила собой кинематограф, а шутка-91 Саши Киселева, что разгромную рецензию творцы должны оплачивать добрым выпивоном, сделалась грубой былью.

Выпивон этот очень скоро отольется нам горючими слезами. Если прежде между критиком и читателем стоял фильм со шлейфом ассоциаций, дорогих лиц и любимых песен про сережку ольховую с обручальным кольцом, то теперь наш брат остался наедине с хмурой толпой, недоумевающей, какого лешего она должна читать о фильмах, до которых ей нет ни малейшего дела. Осталось лишь сочинять заметки на таком уровне, чтобы их прочли безотносительно к фильму, — как автономное художественное произведение. А поскольку избалованный потребитель вызывающе предпочитает ядовитую слюну, капающую с пера, прожигая бумагу насквозь, — творцам и впредь останется только плакать в крапчатый галстук Бориса Ноткина, что «предназначение у критики совсем другое, другое!» — наставлять их на путь истинный. Это заблуждение. Поскольку критика у нас целиком сосредоточена в двух мегаполисах, в которых дорога на работу и назад отнимает минимум два часа, единственным назначением критики является посильная помощь в скоротании этих двух часов. Так же как и любого текста, напечатанного на офсетной бумаге гарнитурой «Таймс» и «Ньютон».

2. Новый режим работы заставил вспомнить, что джинн — раб лампы. Что писать надо, во-первых, понятно, во-вторых, кровь из носу пересказывать содержание, которого без твоей помощи никто не узнает, в-третьих, забыть слово «экзистенциализм» на веки вечные. В фавор, как и в журналистике вообще, вышли сочинители, способные полнее использовать образные ресурсы языка — вплоть до детских считалок, матерных частушек и скрытых цитат из «Винни-Пуха» (что резко обострило отношения с корректурой, которой невозможно втемяшить, что слово «зегзица» произошло не от слова «зигзаг» и что академическая грамматика в корне отличается от газетной, и посему четыре запятые в идиоматическом обороте «А хрен тебе не мясо?» абсолютно неуместны). Завидев подобный прогиб перед клиентом, творцы что-то заулюлюкали насчет второй древнейшей профессии, забыв, что сами принадлежат к третьей и с обязанностями своими в корне не справляются.

В методологиях я, увы, не силен: три класса церковно-приходской, — что же до бросающейся в глаза разницы творческих манер «молодежи» и «старежи», то произошла она от резкого перестроечного запускания в критический огород сердитых юношей, по молодости острых на язык и плюющих на авторитеты. Двадцать лет спустя мое поколение станет столь же вялой и размагниченной рыбой камбалой, что и предыдущие, — ибо насмотрится достаточно киноклассики, — чтобы уже ничему не удивляться, перезнакомится с должным числом кинематографистов, чтобы все время стараться кого-то не обидеть, и выпьет в буфете Белого зала достаточно черного кофе — чтобы думать об интересах клана, а не о читателе. На том кинокритика и кончится, потому что условная молодежь и так приближается к сорока, а юной смены в помине нет: если у кого-то из подрастающего поколения и есть мозги, то они их уносят в более прибыльные отрасли человеческого духа. Хоть немного толкового критика моложе двадцати пяти мне приходилось встречать единожды, однако эта девушка быстренько вышла замуж за одного из параллельщиков и забавы наши забросила.

4. В связи с окончанием эры горячечного покаяния в газетно-журнальном деле взят общий курс на стирание творческой индивидуальности в пользу грамотного изложения фактов в манере данного издания: в «МК» — хамской, в «Сегодня» — саркастической, в «Коммерсанте» — металлоконструкторской. Критика в этой ситуации обречена на медленную смерть, ибо факты ее ровным счетом никого не трогают. Финансовые трудности заставляют редакторов более внимательно

изучать состав подписчиков, и выясняется, что в «Огоньке», например, нет смысла писать о Каннском фестивале, потому что выписывают его преимущественно на селе по привычке — со всеми вытекающими экзотическими чудесами: четыре первых места в рейтинге «Актер» занимают Митхун Чакроборти, Амитабх Баччан, Рекха и Говинда, а пятое — Сергей Жигунов. Дальновидные издатели принимаются всячески сужать критическое гетто, так что во многих местах пасется сразу по пять человек, выкусывая травку друг у друга из-под носа и подумывая о смене профессии. Спасти вымирающее ремесло в состоянии только крупные газетные магнаты (те же Гусев, Гусинский и В. Яковлев), которые могут позволить себе содержать отдел критики в качестве антикварного закута в огромном супермаркете — уголка никчемной, но дорогой красоты. Посему в ближайшее десятилетие нашему цеху суждено быть паразитом, но не на кино, как наивно полагает Савва Кулиш, а на своих же товарищах, сочиняющих парламентские расследования или сплетни о светской жизни.

Какое тут, к черту, общественное мнение.

5. Никакого. Пишу про республиканскую мораль и выборы-96.

Такое же самочувствие у всех, кто начинал в 80-е. Тимофеевский служит советником издательского дома «Коммерсант». Лаврентьев комментирует шедевры в телевизоре и в заметульках «ТВ-Парка». Ерохин сочиняет эссе об игре «Поле чудес» и новой бутылке «Ркацители». Киселев два года назад написал фразу: «Сюжет фильма прост», за что нужно немедленно дисквалифицировать и руки отрывать на месте. Матизен сражается с коммунистами, Боссарт пишет про евреев, Минкин — про русских, Ниточкина с Караевой вышли замуж. Васильев — хозяин рекламного агентства и снимает ролики с оператором Тарковского. Кэп попал в Центральный комитет, а боцман служит вышибалою (впрочем, не теряются люди и постарше: бывший ответсек «Экрана» Андрей Зоркий комментирует в «Обозревателе» блины с икрой, а нынешний зам. того же «Обозревателя» Валерий Кичин обозревает поэзию Олега Газманова).

Занимаются своим делом только люди, которых я из года в год тщетно вписываю в номинацию «Лучший критик» — М.Трофименков, Ю.Гладильщиков и М.Андреев, дай им Бог профессионального здоровья.

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ

1. Кинокритика сегодня — примерно то же самое, чем она была на протяжении многих лет. Для одних — источник самовыражения, для других — хотя бы минимального материального благополучия, для третьих — возможность распространить на окружающий мир свои мессианские комплексы. Последние мне, честно говоря, наиболее неприятны. Предпочитаю им даже тех, кто скучно и подробно пересказывает содержание фильма, перемежая его воспоминаниями о собственном неблагополучном детстве и о посещении Каннского фестиваля. Хотя это тоже изрядно надоело.

2. Методология прежняя, новых критических школ не вижу, новых метаязыков тоже. При всем уважении к молодым талантам, сгруппировавшимся, например, в газете «Сегодня», я не могу считать новым языком тот набор слов, который они с удручающей последовательностью перетаскивают из статьи в статью. И вообще, покойный англичанин Кеннет Тайнен делал нечто подобное гораздо точнее, остроумнее и аргументированнее.

3. Мне уже пятьдесят пять лет, поэтому я, естественно, консерватор. Свободу творчества понимаю по-старинному: как возможность снимать фильмы и писать о них без оглядки на традиции, авторитеты, общественное мнение и социально-политическую реальность и, соответственно, — лично отвечать за созданное, если разошелся, допустим, с распространенными моральными установлениями. Картину или статью, сделанную, как Бог на душу положит, но свободно дышащую, я во многих случаях предпочитаю более мастеровитому произведению с запрограммированной целесообразностью.

4. Не уверен, что критика должна формировать общественное мнение, поскольку в этом случае, повторюсь, она неминуемо востребует нелюбимые мною мессианские комплексы. Мне одинаково противна и ситуация прошлого, когда, следуя задаче момента, критика с готовностью обслуживала генеральную линию, и ситуация возможного будущего, когда она с радостью размажет по стене непонравившееся произведение и обречет его на роль парии. Вероятно, и это очень хорошо, лишь крошечная часть общества сверяет свои вкусы и привязанности с критическими экзерсисами. Ее-то и следует частично учитывать, остальное же целесообразно употребить на внутренние разборки, которые, если не требовать с вампирической настойчи-

востью крови оппонента, помогают точно сформулировать мысль и отточить доводы. К сожалению, и в части мысли, и особенно в части доводов критика за последние годы утратила больше, чем приобрела.

5. Антон Павлович Чехов писал, и я с ним полностью согласен, что «кондуктору, пишущему стихи, живется лучше, чем стихотворцу, не служащему в кондукторах». Моя «кондукторская» работа в Госфильмофонде России началась свыше тридцати лет назад, тянется до сих пор и, честно признаюсь, приносит мне, во всяком случае сейчас, больше удовлетворения, чем все, что я написал и, возможно, напишу в качестве критика. А поскольку в Госфильмофонде, несмотря на возрастающие трудности, у моих коллег и у меня кое-что получилось, мое профессиональное самочувствие на сегодняшний день в общем-то неплохое.

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ

1. Общественную функцию кинокритики, по-моему, точнее всех выразили американцы Шикел и Эйдер. В своих еженедельных телешоу они оценивают фильмы большим пальцем руки. Палец вверх — хорошее кино, не пожалеете. Вниз — лучше скоротать вечер у телевизора... Просто, ясно, по-американски грубо, но по существу совершенно верно. У нас так не получится, ситуация другая. Поэтому считаю, что правильно поступили те, кто переключился на обзор видеоновинок.

2. Трудно сказать. Но мне нравится, что за последние годы произошел своего рода перераздел внутри профессии. Историки, теоретики стали чаще печататься в «Киноведческих записках» или соответствующих разделах «Искусства кино», а в газетах появились лихие мальчики и девочки. И хорошо. Критике полезно немножко опроститься и поглупеть.

3. Не знаю. Наверное, каждый по-своему.

4. Востребованности нет и быть не может, потому что критик — властитель дум, паразитирующий на общеобязательной системе обратных связей, ушел в прошлое. А критик-экскурсовод, персонально ответственный за каждый истраченный зрителями рубль, еще не нужен. Пишем главным образом для своих, сами себя читаем. Это похоже на большевиков в эмиграции — они тоже занимались выяснением внутрипартийных отношений. С другой стороны, все знают, что случилось, когда большевики вернулись домой.

5. Нормальное.

НЕЯ ЗОРКАЯ

1. Обо всей критике судить не берусь, но по поводу кинокритики вопрос звучит вполне риторически. Как же могла остаться без изменений ее роль, ее судьба, наконец, и профессия как таковая, если так катастрофически изменилась сама жизнь нашего кино?

Как и экссоветский кинематограф, его критика влачит самое жалкое существование — думаю, здесь не может быть спора. Чуда, которое произошло в Италии, когда из скромного профессионального журнала «Чинема» произрос великий неореализм, или во Франции, где молодая кинокритика, группировавшаяся вокруг Андре Базена, из себя самой выплеснула «новую волну», — этого чуда у нас пока не предвидится. Помимо общих политических, экономических, социальных причин, которые всем известны, есть и ряд особых обстоятельств. В былое тоталитарное время кино и критика как его подчиненная (я в этом уверена) часть выполняла две диаметрально противоположные функции, однако обе, так сказать, относительно режима. Истинная честная критика была, как, впрочем и все великое советское искусство, формой противостояния, сопротивления, своего рода всеобъемлющим, богатым и убедительным эзоповым языком. Чем дальше, тем яснее, сколь многое там еще не оценено — ничего, это сделают потомки. О холуйской критике трубадуров, правофланговых и продавшихся за чечевичную похлебку вспоминать не бу-

дем. Вспомним лучше об активизации кинокритики в финале «застоя» и прологе «перестройки», когда она на краткий период борьбы за демократизацию вырвалась едва ли не в лидеры и голос ее так громко прозвучал на V съезде бунтовщиков. Далее — пробивание «Покаяния», конфликтная комиссия — звездные часы кинокритики, памятные страницы «Искусства кино» и критических отделов периодики. Заметим, однако, что это по-прежнему была дуэль с тем же врагом, еще не окончательно разбитым и поверженным, коротко говоря — с коммунистами, со старым Госкино, с «недобитым» Ермашом или его тенью. Когда же бороться с режимом стало незачем, ибо сам режим оказался размызганным (хотя внутренне он вполне четок) и безразличным (пока!) к такой мелочи, как кино и тем более какое-то критическое чириканье, — тогда-то воцарились в нашем деле распад, всеобщая тяга к разделам и дроблениям, а главное — пустота. Единственной необходимой «нишей» (если под этим словом понимать область применения, то самое место в обществе, общественную функцию, а не постамент для самопоказа) должно было бы стать наше прекрасное искусство, наше Кино — слава Богу, никто к тебе в мозги не лезет, никто по тексту асфальтовым катком не ездит, пиши себе монографии, выдвигай безумные теории, восхваляй изгоев, преследуй бездарность...

Но нет. Мы шаг за шагом отдавали даже тот неширокий плацдарм, который имели. Постепенно произошла депрофессионализация кинокритики. Правда, есть обстоятельства, не от нас зависящие. Крах издательского дела лишил нас площадки для публикаций, какой худо-бедно служила киноредакция «Искусства». Подобно шагреневой коже уменьшался «Советский экран», чью стабильность у читающей публики следовало беречь и которую никак не заменить новообразованиями «Киноглаза» или «Сеанса». Что говорить о критических отделах газет? Они превратились в клочки журналистики и информации, часто абсолютно некомпетентной. Теперь редко прочтешь квалифицированный анализ фильма. Безвременная смерть Виктора Демина и Татьяны Хлоплянкиной зияет потерей, снизила общую планку уровня кинокритической статьи, рецензии. О кино у нас писали (и порою прекрасно, спасибо им!) философы, историки, депутаты, политические деятели, но все меньше и меньше кинокритики-профессионалы. Все ужималось драгоценное критическое поле «Искусства кино». Все понятно, критику X или Y не поспорить с мамашей Сталлоне или со стриптизом Т.Окуневской, нужен тираж, нужно выжить. Но факты остаются фактами. И не во всем виновата лишь ситуация. Мы должны посмотреть на себя в зеркало. Распад Союза кинематографистов, фактический конец едва родившейся гильдии кинокритиков, исчезновение такой элементарной формы кинокритической деятельности, как обсуждение картин, — дело рук не Зюганова, не Грачева, наших рук это дело.

Часто кажется, что на кино-то как раз всем наплевать. В марте в Музее кино проходили международные чтения «Шекспир и кино», приуроченные к 90-летию Г.М.Козинцева. Выступивший с замечательным докладом «Король Лир» у Козинцева и Питера Брука» А.В.Бартошевич начал с замечания, что в Лондоне зал был бы переполнен. Действительно, из критиков посетили чтения, кроме докладчиков, лишь члены редколлегии «Киноведческих записок», так сказать, по долгу службы. И это не случайно. Сегодняшней критике, особенно молодой, присущ чудовищный разрыв с киноведением, со знанием истории кино, хотя бы минимальным. Одна видная журналистка, часто пишущая о кинофестивалях, спрашивает меня: «Вот вы часто говорите слово «Пате», а что это такое?» Другая, милая и интеллигентная девушка: «Скажите, а кто такой Ланглуа?» И это сегодня норма.

2. Методологии, школы, «новые критические метаязыки»? Не вижу. Возникло было связанное с трудами Михаила Ямпольского своеобразное структуралистское, правда, чуть запоздалое направление. Но в связи с отходом этого блестящего ума от кино направление это не получило продолжения. Вышла на первый план некая социология кино как «массовой культуры», как «товара», как «рынка». И хотя я сама в свое время приложила к чему-то подобному усилия и считаю это направление необходимым, мне жаль, что оно в итоге вытеснило «чистую» кинокритику, немыслимую без координаты исторической глубины, без твердой киноведческой опоры, без традиций Базена, Шкловского, Трюффо-критика.

3. Как свободу написать, что «голубые» — неплохие ребята, как внедрение в текст разного рода арго и стёбов, как беззастенчивое выпячивание «Я» (да простят меня авторы серьезных и талантливых статей, которые хоть редко, но появляются, это не о них).

4. См. ответ 1.

5. Мое (или «лично мое») «профессиональное самочувствие» как раз очень хорошее. Но, разумеется, не за счет оперативной кинокритики, из которой я давно вытеснена: публиковать одну-две статьи и три-четыре репортажа в год — это означает числиться, а не жить в критике. Слава Богу, я работаю в замечательном коллективе Института искусствознания, радуюсь своей великолепной аудитории по курсу истории отечественного кино на Высших режиссерских курсах, выполняю увлекательные заказы западных киноцентров и других культурных организаций. С меня, наконец, сняты былые ограничения (из-за черного списка советских лет). Но все это никак не меняет моего грустного взгляда на настоящее нашей профессии. Будем терпеть, будем надеяться.

А.Кагарлицкая и М.Левитин

Профессор С.В.Комаров

К.Щербаков — главный редактор «Искусства кино» в 1986—1993 годы

Б.Гройс и З.Абдуллаева

П.Шепотинник и Л.Аркус

Л.Донец

М.Туровская и Е.Стишова

И.Рубанова и М.Черненко

В.Михалкович и В.Демин

И.Соловьева и В.Шитова

Ю.Богомолов

Н.Зархи, Л.Карахан, О.Рейзен

В.Желтова и О.Ковалов

А.Медведев — главный редактор «Искусства кино» в 1982 1984 годы

Господа критики

Группа молодых критиков

ГЕОРГИЙ КАПРАЛОВ

1. Представление о состоянии нашей кинокритики дают сегодня в весьма широком спектре упорно и порой не без дерзости шествующее по новой дороге «Искусство кино», где мысль критических представителей экранного искусства пульсирует в контексте с раздумьями философов, социологов, культурологов; воинство «Кинематографических записок» (уже 23 хорошо обмундированных батальона); благоухающий стойким петербургским ароматом — а бегущее время не только не выветривает его, а придает ему особую терпкость — «Сеанс»; зорко поглядывающий вокруг «Киноглаз», весомые, хотя и на тонких листочках «Экран и сцена»; развлекающий не без лукавства «Экран». Прочные академические сооружения возвели киноведы М.Ямпольский, Ю.Цивьян... Прерываю обозрение не из-за отсутствия объектов, а по причине пространственного лимита, отмеренного журналом для ответов на его опросник.

Что же касается «общественной функции» и «ниши», то пока что критика не востребована обществом, чьи кровеносные сосуды не очищены до конца от накопившихся за десятилетия шлаков. И на что она, эта критика, ему, обществу, когда зритель не видит фильмов, вокруг которых хлопочут критики. «Ау, люди!» — кричит зритель, как небезызвестный герой из популярной и ныне рязановской «Карнавальной ночи».

Новых фильмов фантастически много, но они таятся, как та невидимая опасность, которая разлита в фантазиях Стивена Кинга: она тут, рядом, шевелится, а увидеть до поры не дано. Кинокритика работает, по сути дела, над пустотой, радуясь, что вдруг подцепит какого-нибудь режиссера с его творением (а ведь молодые, так те даже прячут свои изделия от «посторонних» критических взглядов). Между тем похоже, что умножающиеся просмотры и встречи в Киноцентре, который с возрастающим старанием и искренней заинтересованностью вылавливает из загроможденной пустоты таящиеся там «неопознанные объекты», расширяют круг тех, у кого возрождается интерес к кино, и прежде всего к отечественному, ибо «забугорный» мусор, сметаемый к нам, перестает забавлять. Заметен и повышающийся градус желания поговорить с художниками, поспорить, посетовать и порадоваться. Но, может, сие мне только кажется?

2. Ролан Быков писал: «Признавая себя не более чем языком (точнее, метаязыком), критика может совместить в себе, по противоречивой своей сути, субъективность и объективность, историчность и экзистенциальность, тоталитаризм и либерализм». Постсоветская критика, наголодавшись до этого периода на партийно-идеологической пайке, жадно насыщалась семиотикой, психоанализом, теорией интертекстуальности и т.д., объедаясь то одним, то другим, то третьим, — ныне, кажется, насытилась и возвращается к рациональному питанию со всеми полезными витаминами классической диеты, с приправами постмодернистского меню. Блюдо любопытное, но не всегда съедобное.

5. Сообщество критиков, хотя оно существует лишь в идеале, не в ряд выстраивается, а образует сложную конфигурацию. Трудно разглядеть всех и каждого, хотя бы уже по недоступности иных изданий (имею в виду общие и специфические, некинематографические). Радует, что молодые не поголовно попали в плен коммерциализации, требований рынка. Среди таких, устоявших, серьезно, с пониманием своей профессиональной ответственности работающих, резко различных по своим установкам и вкусам, — Михаил Трофименков и Наталья Сиривля. К сожалению, замечаю одаренных и понимающих, но усвоивших (может, под давлением боссов) «модный» развязный тон и эстрадный наигрыш рекламной журналистики. Другая крайность — бегство на некий «импрессионистский пленэр», где можно рисовать нечто бликующее, и прежде всего себя самого, творящего свою «картину», ничего общего не имеющую с тем, что предъявил экран.

4. О степени востребованности критики см. ответ на первый вопрос. Да и можно ли ожидать этой востребованности, «добру и злу внимания равнодушно». А чем завершается пребывание на сем поприще без борьбы, давно известно.

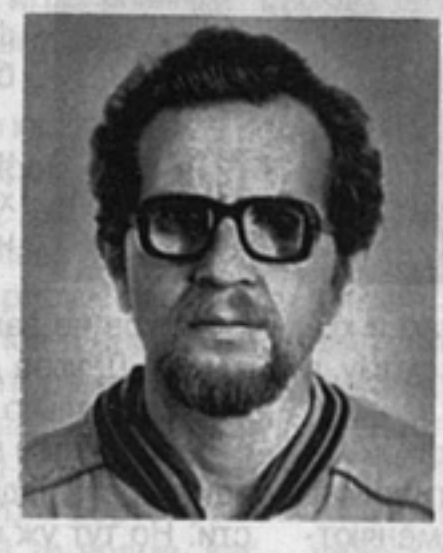
5. Чувствую себя освобожденным, скинувшим груз, который давил, вытравлял цензорским карандашом все личное, требовал обязательных ссылок на соцреализм, цитат из указующих речей и постановлений, но без них не существовало возможности защитить иной фильм и его художника от «полочной» судьбы.

В свое время меня упрекали, даже вызывали «наверх»: зачем пишу в газете и рассказываю в «Кинопанораме» о зарубежных картинах, которых наш зритель не видит: мол, отвлекаю публику от наших кинотеатров. Но недавно Михаил Трофименков сказал мне, что мои статьи и книги о западном кино были тогда его поколению необходимы, что сквозь мой печатный текст можно было увидеть текст кинематографический, иным путем в то время у нас недоступный. В связи с этими воспоминаниями хочу добавить,

что в 80-х годах Татьяна Бачелис свою талантливейшую книгу о Феллини завершала цитатой из моей статьи в «Правде», в которой мой текст «просвечивал» и впрямую воспроизводил «текст» мощного фильма «Сатирикон». Ссылка на «Правду» помогла в известной мере критику пробить выход в свет ее книги. А в минувшем году «Искусство кино» процитировало последующий обязательный тогда абзац из той же статьи, без которого она не могла бы быть опубликованной в газете, процитировала как некий образчик «неприятия». Все собираюсь да никак не соберусь рассказать детально, подробно, к каким «приспособлениям», уловкам, вынуждена была в ту пору прибегать критика, чтобы хотя бы между строк, порой лишь намекнуть на истинное положение вещей, дать знать о том, о чем принудительно молчала официальная пресса и даже киножурналы.

Еще в 70-е годы у меня начало складываться впечатление, что кино и театр по отношению друг к другу развиваются волнообразно: когда идет вверх театральная волна, опускается кинематографическая, и наоборот. Они как бы компенсируют потери друг друга. Почему это происходит и достаточно ли верно мое наблюдение, сказать сегодня не могу. Но считаю, что театр сейчас развивается более активно и плодотворно, чем кино. И меня тянет вновь заняться и театральной критикой.

ЕВГ. МАРГОЛИТ



1-2. По-моему, критика — это всегда «сегодня». Назавтра она уже — история. Поэтому принципиальной разницы между критиком и историком не вижу. Предмет у них общий, а разнятся они лишь временем его, предмета, бытования. Если, по словам Б.Пастернака:

Однажды Гегель ненароком
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад, —

то критика, по аналогии, можно назвать пророком, предсказывающим вперед. То бишь историком современного кинопроцесса. По направлению движения его вычерчивает критик контуры искусства завтрашнего. Так, прежде, чем появиться в реальности, «натуральная школа» родилась в пылком воображении Белинского, вдохновленного гоголевской прозой. Так в кино 40-х родился итальянский неореализм, в кино 50-х — французская «новая волна», в 60-е — новое шведское кино: из критических статей молодых сердитых завсегдатаев фильмотек. Вот вам и вся методология.

Увы, наша критика, особенно в период ее наивысшего расцвета — в 60-е, имела своим предметом действительное состояние общества, то есть была социологией, политологией, культурологией, экономикой, поскольку в своем официальном варианте эти науки призваны были делать обратное — затемнить смысл происходящего. И поскольку в этом своем качестве критика «шестидесятников» была явлением предельно ярким, следующие поколения получили только одну добавочную возможность: самовыражаться за ее счет. Фактически, только с начала 90-х наша кинокритика получила возможность заняться непосредственно кино, равно как и все прочие отрасли. Впрочем, первое поколение собственно кинокритиков сформировалось где-то к середине 80-х. Очень разных людей из разных поколений объединило прежде всего не ощущение даже, но уже понимание кино как чуда, начинающегося как раз там, где слово, обессилев, умолкает. Поэтому описание фильма — вроде бы как суть их профессии — для них, похоже, обернулось мучительным парадоксом. Как можно описать принципиально невыразимое в слове? И они заменили описание показом в разных его формах, уйдя из критики (Олег Ковалов, Сергей Шумаков, Вячеслав Шмыров), — честный, мужественный, подлинно творческий акт. Может быть, главное, чему должны мы научиться, — это делать отточия в описаниях?

Парадокс нынешнего кино заключается в том, что оно существует преимущественно в журналистских репортажах с презентаций, поскольку на экраны практически не выходит. Предсказывали когда-то появление кино без пленки — у нас окончательно оформилось (не возникло, ибо всегда советский кинематограф к этому тяготел) «кино без зрителя». Эдакий «сине-фантом». Впрочем, парадокс так парадокс! Сегодня наличие фильмов все же менее важно, чем наличие критиков, «предсказывающих вперед», описывающих завтрашнее кино. С этой целью предлагаю авторов, имеющихся в наличии, запереть в залах Музея кино и показать им сделанное за 100 лет. Понимаю, что это чревато: кого-то вынесут, кого-то выведут дико озирающимся. Зато на уцелевших можно будет надеяться.

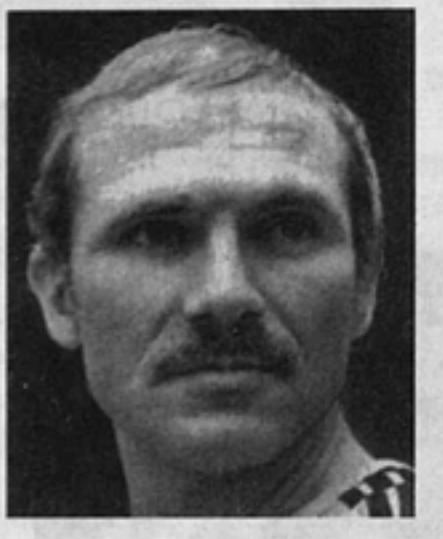
3. Приобретя свободу в обращении с материалом, они автоматически утратят процветающую ныне свободу от профессионального владения сутью предмета. А то ведь нынешняя «фантомная» продукция токсична: принимая ее средний уровень (который на самом деле ниже всякого сред-

него) волей-неволей за норму, рискуем принять за аномалию все то, что сюда не вписывается. А ведь не вписываются «Увлеченья» и «Бесконечность», «Замок» и «Духов день», «Патриотическая комедия» и «За день до...». Впрочем, фильмотечное поколение, похоже, грядет, судя по тому, кто заканчивает или только что закончил ВГИК.

4. Полагаю, что все вышесказанное и есть ответ на этот вопрос.

5. Что до профессионального самочувствия, то, считая себя историком отечественного кино в первую (и двадцать первую) очередь, чувствую себя превосходно. Как путешественник, дорвавшийся до неисследованного континента, коим родное кино пока что является. Работы — край непочатый, а за руку никто не хватает. Хватило бы сил и здоровья. Но про физическое самочувствие вопроса не было.

ВИКТОР МАТИЗЕН



1. Поскольку за последние десять лет исчезла «государственная», вернее, бюрократическая точка зрения на кино, критика перестала ее выражать. И стала в большей мере, хотя и бессознательно, отражать разнообразие общественных вкусов. Главное же изменение — проснулось критическое «Я». Со всеми неизбежными перехлестами. «Граждане, послушайте меня!» Не о фильме подчас речь — о себе, любимом. Вместе с тем смерть официальной идеологии дала возможность многим критикам и киноведам судить об искусстве по гамбургскому, а не партийному счету.

2. Предпочитает не быть связанной какой бы то ни было методологией и не рефлектировать собственные основания. Ум и знания заменяются стилем, который часто сводится к бойкости пера. Хотя хватает и серьезных критиков.

Методология — это сильно сказано. Можно выделить несколько методик:

а) культурно-историческая (соотнесение с диахронным контекстом);

б) синхронно-ассоциативная (соотнесение с ближним кругом);

в) социальная (соотнесение с действительностью);

г) нравственная (соотносит мораль автора и некой референтной для критика группы);

д) конъюнктурная (бьет всех, кто не из нашей тусовки);

е) поколенческая (по типу «Стар — убивать! На пепельницы черепа!»). Исчезает по мере взросления автора и его знакомства с потенциальными жертвами;

ж) символическая (воспринимает реалии фильма как означающие другие реалии, выполняет подстановку и извлекает метафизический смысл);

з) психоаналитическая (отыскивает в картине следы авторских комплексов и выставляет их на всеобщее обозрение);

и) формальная, называемая без должных оснований постмодернистской. Воспринимает фильм как текст, искусство — как прием, поэтому кажется циничной;

к) юмористическая (ищет в фильме только зацепку для стёба).

3. Во многом как вседозволенность и безответственность. Что хочу — то и ворочу. «Это мое мнение, и я имею на него право!»

4а. Особой безработицы среди критиков не замечается. При такой-то уйме изданий! Другое дело, что каждый орган берет от критика только то, что надо ему, оставляя невостребованным другое. И нет уверенности, что совокупность изданий исчерпывает его возможности. Но тут уж ничего не попишешь, если не...

4б. Конечно, формирует, даже если не претендует, а она, в общем, не претендует. Я имею в виду то, что критик, как и всякий журналист, влияет на того, кто его читает. Кто его читает — другой вопрос. Массы не читают и читать не будут. Образованная часть публики — читает и будет читать. А соотношение между той и другой частью общества зависит не от критики.

5. Мое профессиональное самочувствие в данный момент отсутствует, поскольку критика для меня сейчас — хобби. И в том смысле, что мало критикую, и в том, что зарабатываю не критикой, а журналистикой: за это мне несравненно больше платят.

Несколько слов вне анкеты. Термин «критика» перестал покрывать многообразие людей, говорящих или пишущих о кино. Всевозможные телекинопередачи — это что, критика? Ее там и рядом не лежало. Киноведение? И того меньше. Скорее, светская или тусовочная хроника. Плюс немного информации. Я ничего против Алейникова или Эрнста не имею, но меня коробит, что они проходят в СК по ведомству критиков. Соловьев их привлек — и взял бы в режиссерскую гильдию.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

1. Института критики (в том числе и кинокритики) сегодня практически не существует. Во всяком случае, если понимать под ней то, что понималось вчера. Не существует и общественной функции. Что касается ниши, то она может быть только индивидуальной.

Вот советская критика имела и «функцию» и эскейпистскую «нишу». Первая состояла в том, чтобы обслуживать идеологический миф. Вторая образовывалась в силу стечения субъективных обстоятельств и концентрировалась в разное время в разных изданиях — от «Правды» до рижского «Кино». Всюду надо было соблюдать правила игры, но искусство , как не раз случалось, расцветает в рамках канона. И критика тоже.

То был двойной, возведенный в квадрат эзопов язык. Критик не дешифровывал произведение, а наносил на него вторичный код. От хорошего, прогрессивного критика требовалось объяснить, что фильм «Долгие проводы» не рисует частную жизнь при социализме выморочной и неврастеничной, а «Саят-Нова» далек от религиозной мистики и полон вполне поощряемых «забот о духовности». Бергман был прежде всего антибуржуазен, Бунюэль антиклерикален, а Бертолуччи одержим социальной борьбой. В то время, как официозная критика вылавливала в творчестве каждого из трех Б. идейные противоречия, эксплуатацию фрейдизма и коммерческие компромиссы.

Когда нет правил, игра становится делом одиночек — более или менее искусных.

2. А как же коллективистский синдром газеты «Сегодня»? А журнала «Сеанс»? Можно условно говорить о московских или питерских постмодернистах, добавив к означенным еще несколько изданий и имен. Но «школы» нет, есть только расплывчатые «ориентации». Есть литературно одаренные личности, нет критических персоналий.

Метаязык? Он, несомненно, присущ полосам газеты «Сегодня» , посвященным искусству. Основной метод — построение параллельного текста — не что иное, как усовершенствованный и выведенный за грань рациональной логики иронический пересказ. Иногда это забавно, иногда нет. Трактовка постмодернизма здесь чаще всего своя — отнюдь не совпадающая с западной.

В сегодняшней кинореальности и не может быть критических школ. Всемирный кризис направленческой критики и исчерпанность «новых волн» наложилась на момент скоропостижной смерти советского кино и родовых мук недавно оперившегося поколения творцов. Никто не знает, каким будет ребенок, — лишь бы не похожим ни на родителей, ни на деда с бабкой. Или похожим до пародийности, до вызова. Попытки вылепить новые культовые фигуры и реанимировать допотопные — все эти соц-артовские римейки советской мифологии — ужасно убоги и не заключают в себе никакой внятной идеи. Постмодернизм и революционные ломки — вещи несовместные. Столь же жалко выглядят и наш «американизм» и наш «европеизм». Все химеры и фантазмы, не способствующие зарождению «здоровой критики».

Но в кино еще хотя бы остались профессионалы. Из нашей же непрестижной профессии люди самые способные уходят в бизнес, промоушн, дистрибьюторство, кулуарную критику, в обслуживание кинотусовки. Поле основных действий предоставлено лицам, плохо образованным и воспитанным.

3. Свобода — так без берегов, без элементарных знаний о предмете. Беспредел непрофессионализма. Могут сказать: это не критика, а журналистика. Но что такое газета «Культура»? Или журнал «Киноглаз»? Разве это не специализированные профиздания? В первой читаем о Маргаретте фон Тротта «как актрисе и *жене* самого Фасбиндера, а потом и *Шлендера*» (курсив мой. — *А.П.*)[1]. Из второго выясняем, что Анни Жирардо была известна в СССР благодаря фильму Клода Лелюша «Жить, чтобы выжить» — об учительнице, влюбившейся в своего ученика (на самом деле сюжет картины Андре Кайата «Умереть от любви»).

Возвращаясь к метаязыку, можно сказать, что его роль довольно успешно играет матерно-школьный.

4. Принято считать, что общественное мнение формируется телевидением. Это глубокое заблуждение. Общественного мнения (так же, как общественной морали) у нас просто нет. TV создает стереотипы и ложные авторитеты. Передачи о кино в основном сводятся к тому же — обслуживанию тусовки и скрытой рекламе. Жанр

[1] «Культура», 1995, 17 марта.

телевизионной кинокритики, несмотря на усилия двух-трех профессионалов, так и не сложился, потому что ситуацию определяют не они, а дельцы и авантюристы.

Критика же печатная на серьезное влияние почти не претендует. Слово покупается и продается так же, как телекартинка, только стоит дешевле. Нельзя снискать уважение, не уважая себя. Если уж продаваться, так за большие деньги.

5. Самочувствие сносное. Потеряв «функцию», я обрел «нишу». В ней не всегда достаточно комфортно, но обрастать новыми функциями не хочется. Чересчур хлопотно.

Е. ПЛАХОВА

1. Когда я училась во ВГИКе, еще почти не было видео, и просмотр каждого зарубежного фильма — «Крестного отца» или «В прошлом году в Мариенбаде» — становился сакральным событием. В самом процессе изучения кино было что-то романтическое. А вот писать про него тогда казалось неинтересно: нужно было следовать правилу, согласно которому каждый советский фильм заслуживал уважения только за то, что он советский. А мне советское кино вообще не представлялось чем-то отдельным. Существовало кино и не-кино, унылая его имитация. Но если даже Хичкок был объявлен фигурой нон грата, всю нашу «критическую деятельность» я воспринимала как сугубо профанную.

Конечно, были хорошие критики — например, Виктор Демин, но даже его рассуждения о том же Рене пронизаны провинциальностью. Доступ к информации имели отдельные проверенные люди, но и те из них, кто талантливо пишет (В.Дмитриев), критику, по-моему, презирали, как нечто недостойное. Маленький островок хулиганства и фронды — рижское «Кино» — тонул в море санкционированной банальности.

Сегодня все изменилось вроде бы в лучшую сторону. Но информационный прорыв привел к девальвации «чувства кино». Читая новых критиков, я чаще всего вижу, что они этим чувством не обладают. В лучшем случае имитируют традицию литературной эссеистики начала 60-х. Даже профессиональные киножурналы — «Искусство кино» и «Сеанс» — увлечены главным образом культурологической миссией (каждый своей), а не комментарием к кинопроцессу. И все-таки именно в них есть ощущение «ниши». «Общественную функцию» я охотно и без всякого сожаления оставляю газетам.

2. Не уверена насчет методологий, но признаки критической школы можно кое-где обнаружить. Правда, и в эту «школу» проникают полузнайки, для которых что кино, что баня.

«Сеанс» одновременно стилен и эклектичен — это, мне кажется, неплохо. В газетном варианте такое сочетание способно скорее раздражать. Но что совершенно невыносимо, так это птичий (мета?) язык многих публикаций. Сочетание псевдоучености с расхлябанностью, высокомерия с приблизительностью, угрюмства с манерностью — это, пожалуй, и есть постсоветский критический стиль.

3. Каждый по-своему. Но все вместе, вероятно, ощущают свободу *от творчества*. Никто не пишет книг, никто их не издает — даже в год 100-летия кино (коллективные сборники не в счет). Газетная критика (типовая) балансирует между разборкой и рекламой. Журнальная ищет свободу в олимпийском «взгляде сверху».

4. К счастью, критика утратила руководящую и направляющую роль. Востребовано, и то в минимальной дозе, лишь мнение нескольких критических авторитетов. Непонятно почему, но их почти нет на ТВ — где спрос куда выше.

Однако по-своему пресса (не критика) все же формирует общественное мнение. Призы кинопрессы всегда производят шум в тусовке. Конечно, они мало влияют на уже сложившиеся репутации (Михалкова, Муратовой), но грамотно организованная кампания в прессе способна раскрутить, иногда весьма скромное, молодое дарование. Последние же предусмотрительно обзаводятся своими критическими кланами.

5. Я не зарабатываю на жизнь критическим трудом, иначе пребывала бы в полном унынии. Думаю, многие мои коллеги ищут приложения своим силам в иных, часто далеких от искусства областях, от нежелания впадать в уныние, которое, как известно, является грехом.

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

1. Кинокритики по функции — как формы связи между художником и аудиторией — не было вчера и нет сегодня. Нет практики рецензирования основных выходящих на экраны фильмов, нет и соответствующих рубрик в газетах. Профессиональные киноведческие издания пишут вовсе не о том, что можно без усилий увидеть в близлежащем кинотеатре.

Кинокритика по-прежнему существует преимущественно в формах публицистики. Она (как и печатное слово в целом) перестала восприниматься как рупор идеологии и стала выражением частной или (реже) групповой позиции. Реже, потому что кино (за исключением работ Говорухина и в отличие от телевидения) редко становится объектом политических распрей.

В связи с распространением видео появилась новая форма критики, давно распространенная за рубежом, но отсутствовавшая у нас: более или менее оценочная информация о текущем репертуаре. Эта довольно большая группа авторов, работ и изданий ближе всего к собственно критике, но (может быть, именно поэтому) они, как правило, игнорируются сложившимся ранее профессиональным сообществом «киноведов и кинокритиков».

Расширилась телевизионная сфера: передачи типа «Киноафиши», авторские телепрограммы о кино, постепенно формируется телевизионная критика, о которой разговор особый.

2. В методологическом отношении постсоветская критика одновременно пестра и традиционна. Сбросив «ослиную шкуру» марксизма-ленинизма (дух которого, в отличие от критики западной, был здесь достаточно чужд и враждебен), критика вернулась к описательности, публицистике (в контексте политического плюрализма), эстетизму... Новым словом стал критический эксгибиционизм, сделавший некоторые работы более читабельными и забавными, но еще более удаливший их от какого бы то ни было кинопроцесса.

3. См. выше (эксгибиционизм).

4. Критика продолжает быть невостребованной, теперь уже и властями тоже. Она никак не влияет ни на общественное мнение, ни на репертуар и посещаемость кинотеатров, ни даже на приоритеты сообщества кинематографистов, будь то распределение государственного финансирования или премии «Ника» и т.п.

5. Кинокритика остается вещью в себе, существующей преимущественно для самоудовлетворения (критика), поэтому самочувствие каждого из нас зависит от того, насколько хорошо удалось устроиться тому или иному.

Я лично не жалуюсь, поскольку практическая работа по показу любимых фильмов в кинотеатрах и по телевидению позволяет (на сугубо индивидуальном уровне) все же увязать нашу профессию с интересами аудитории. Но это не глобальное решение «проблемы кинокритики».

СТ. РАССАДИН

1. Критика — это критики (похищаю формулу у Сергея Чупринина, из заглавия его книги). Признаюсь, меня всегда раздражало изображение ее — нет, все-таки их — как чего-то соборного: «наша критика... критика должна... критика не должна...» — и когда, допустим, из уст прозаиков или стихотворцев изливались проклятия в адрес неосязаемого для меня комплота, я не мог ни согласиться, ни возразить. Что за критика? Лакшин? Кожинов? Аннинский? Или, не дай Бог, какой-нибудь Бондаренко?..

Не ощущал за этим понятием ничего реально целостного, если, конечно, не говорить об официальных обоймах; не могу говорить о единой «общественной функции»; и нишу каждый из нас занимал свою. А в том, что сегодня кое-какие из этих понятий как раз обретают реальность, одеваются плотью, подозреваю симптом вполне печальный.

Это значит, что на месте фантомного, выдуманного критического *коллектива* возникла ничуть не выдуманная критическая *тусовка*.

Чем они различаются — и в чем сходятся?

Коллектив — естественно, там, где он не привиделся, — непреклонен и неуклончив до тупости, тупость и есть его железобетонная сила. Тусовка же... У нее нет твердой поступи колонн и шеренг, она — толпа на фуршете, где надо не только пробиться к столу, заваленному халявой, но и ткнуть вилкой рядом с тем, на кого направлена телекамера. Коллектив — это уверенность, что режим, которому он присягнул, вечен; тусовка — это нервное опасение не уловить момента. Венец коллектива — парт- или профсобрание, где само неприсутствие — вызов единодушию; венец тусовки — естественно, презентация, где... И вот тут уже проступает общность: та же обязательная стадность, потому что и тусовка держится страхом, что в следующий раз не пригласят, не назовут, не закажут статью. «Если этак и государю придется, то скажите и государю, что вот, мол, ваше императорское величие, в таком-то городе живет Петр Иванович Бобчинский». Да, синдром Бобчинского — признак тусовки, где зорко отмечают не только тех, кто наличествует, но и тех, кто не позван, не назван, не удостоен.

Зато, говорят, тусовка сама себя выбирает, она свободна и своевольна!.. Конечно. Но вот специфика этой свободы: даровитая журналистка и кинокритик, с гордостью заявив, что никогда не ходила и не пойдет по брезгливости голосовать, тут же сообщает о том, что совместно с ее представлением о независимости: дескать, Рудинштейн так хорошо кормит, что она поедет за ним, куда позовет, и будет хвалить все, что покажет. Гротескная крайность? Не похоже.

Как бы то ни было, именно тусовочность — малоприятное свойство современной *критики*; сейчас, как я сказал, действительно появилась возможность говорить о некоем компанейском сообществе, если даже и разделенном на ряд квазиотдельных междусобойчиков. Возникает обезличенно-обобществленный стиль (или стёб), обнаруживается общая боязнь отстать от поезда, быть уличенным в старомодности, — это с удивлением примечаю даже у тех коллег, кто хотя бы по возрасту мог бы позволить себе роскошь не зависеть от моды. И все это тем заразительней, что светская тусовка, в отличие от советского коллектива, — происхождения словно бы благородного, вроде бы диссидентского. Тусовались в подполье, локоть к локтю сплоченные, скученные враждебным давлением официоза, там, где, пожалуй, действительно не до счетов, талантлив ли твой компаньон или не слишком, а теперь, на поверхности, когда пора — ну, если не размежеваться, но разобраться, кто чего стоит, продолжается стыдливая имитация «школы», «группы»... Чуть не сказал: «системы», да почему бы и не сказать? Например, дает интервью поэт Тимур Кибиров, самый яркий из представителей «другой литературы» или «новой волны»; с естественной благодарностью вспоминает свое андерграундное прошлое, когда судьба свела его с Приговым или Рубинштейном, — но, высказав не менее естественное желание быть «просто поэтом», без наклеек и ярлычков, спешит оговориться: «Все это страшно сейчас проговорить... Я рискую свою репутацию авангардиста свести совсем на нет».

Страшно... Рискую... Дисциплина строевика? Или даже террор среды?

В общем, свершилось — в среде критиков, возможно, особенно броско! То, за что официоз гнал наиболее независимых — пресловутая *групповщина*, — оказалось сущей реальностью, понятия «свой» и «не свой» — не говорю уж об идиотских поколенческих разборках — стали эрзацами критериев. «Папино кино»... «Другая проза»... Какое мне дело до этих доморощенных дефиниций? Вы мне скажите: хорошо ли это? Худо ли? Но чтоб ответить на такой вопрос, чтоб *доказать*, надо владеть профессией, что на Руси всегда считалось не слишком обязательным. А теперь, когда в сфере коммерции — как водится, самой наглядной — сказочно богатеют за несколько месяцев, ежели не недель, уж, разумеется, не за счет талантов и знаний, тут, кажется, сам Бог велел (вернее, черт подсказал) и в искусстве, и в критике брать на хапок.

Что любопытно, порою — и даже чаще всего — это происходит без явного хищного умысла, само собой: как в политике на «экспроприацию» провоцирует атмосфера безвластия, так в критическом роде — атмосфера эстетического беззакония. Скажем, ничем иным не могу объяснить пароксизмов восторга вокруг решительно никакого, с моей точки зрения, фильма «Макаров», не отмеченного и толикой режиссерского своеобразия. Уж на что прямолинейно аляповат, как аттракцион в провинциальном парке культуры и отдыха, финальный эпизод — с самим Макаровым, выстреливаемым, как патрон, — но и тут сплелись в едином экстазе критики разных возрастов и конфессий.

Хотя — объяснимо. Тусовка, опять же как и коллектив, если уж выбирает нечто для совместного обожания, так именно то, что всех устраивает отсутствием качеств.

2. Методология... Сам вопрос, который журнал задает анкетируемым, не преувеличивает ли ее значение? Возможно, во мне говорит моя непросвещенность (или непосвященность), но, допустим, я сам никогда не знал и не хотел знать, к какой из методологий принадлежу. Метод — он, надеюсь, какой-никакой есть, но дело это сугубо индивидуальное, которое если бы даже я и сумел изъяснить, отношения к заданному вопросу не имело бы.

Больше того. Предполагаю, что критики (со-

ставляющие, как ни крути, часть литературы, ибо обращаются, в точности как и прозаики и стихотворцы, к читателю, желая найти в нем *сочувственника*) крепко себе нагадили — и продолжают гадить, — возводя свою субъективнейшую профессию в ранг науки, коей положено быть объективной. Помню, как на обсуждении книжки Вайля и Гениса я сказал: надеюсь, мол, что она не имеет ни малейшего научного значения, и умные авторы понимающе заулыбались. То же самое хотел бы заслужить и я сам, зная, до чего велик соблазн показаться таким же умным, как Золотоносов, а то даже и Курицын. Ведь какие знают слова — помрешь от зависти!

3. Понимают, кто как умеет. Обойдусь без навязших слов о свободе, воспринятой как беспредел (вовсе не потому, что они несправедливы, а именно потому, что навязли), сказав только вот о чем. Очень немногие из нас оценили ситуацию не как свободу кучковаться по-бандерложьи, а как возможность одиночества — того, что литератору необходимо, но что нелегко избрать самому, сил и смелости может не хватить; что ж, сейчас за нас это сделало время, а нам надобно лишь осознать невеселую выгоду этого невольного выбора.

Ничего не знаю презреннее, чем нытье собратьев: ах, не пишется, ах, для кого писать?.. Не пишется — не пиши, но вот — для кого? Нет, напрасно мы никак не оценим освобождения от самой расслабляющей из иллюзий — о заранее приготовленной для тебя армии лучших в мире читателей, на деле-то заполнявших свой вакуум чем попало. Что ж до читателя нового, оставшегося после отсева, с ним еще нужно суметь стать вровень... Точнее, не с ним самим, лести его элитарности в моих словах нет, а с тем трагически-стрессовым, что вошло в его жизнь, насильно открыв глаза, обременив душу, дав наконец понять, что «свобода» — страшное, а совсем не «сладкое слово».

4. Тут тоже все перешло на индивидуальный, на штучный уровень — каждый отвечает за себя; только подчеркиваю в трех последних словах не «за себя», а — «отвечает». Ответственность не то что осталась, она обнаружила свой необезличенный смысл, не фантомно коллективистский, но содержательно личный.

«Литература должна... критика обязана» — более чем понимаю, как опротивели эти начальственные напоминания, но вот сегодня опытный, даже старый критик залихватски отвечает на вопрос интервьюера в этом неумершем роде: «Литература никому ничего не должна» — и прав ли он? По-своему прав, и сама его правота столь же неоспорима, сколь неконкретна до эфемерности. Литература (или, если угодно, критика как ее часть) действительно никому ничего не должна хотя бы и потому, что с нее в целом не спросишь, не схватишь за лацканы за неимением оных, — а литератор (критик), «отдельно взятый», лацканами соблазнительно наделенный? С него персонально, выходит, можно спросить?

Шутка, однако, в том, что он — ежели не пустышка, ежели одарен и ощущает в себе свой дар — и не дожидается, пока спросят. Во всяком случае, в русской словесности, начиная с Пушкина, так уж сложилось, что, дай писателю «покой и волю», он эту волю немедленно обратит на искоренение покоя, приковав себя, как добровольный кандальник, к тачке долга; он сам свой дар, доставшийся *даром*, совестливо ощутит как ответственность перед теми, кто такого подарка от неба не получил.

Это, говорю, начиная с Пушкина, прародителя, а если кто ощущает в себе иную породу — не запретишь.

5. Нормальное. И дело не в моих личных обстоятельствах, каковые могут быть — и бывают — хороши или плохи; надеюсь, я бы имел силу точно так же ответить, даже если бы не посчастливилось в прошлом году издать книгу о Мандельштаме, если бы и в году текущем не предполагал появления еще одной книги — «Русские, или Из дворян в интеллигенты». То есть — если бы я их всего только написал. Не будь этого и тому подобного, разумеется, чувствовал бы я себя много хуже, однако ведь и слово «нормально» произношу не как прямо зависящее от состояния личных дел — моих или иного отдельного литератора.

Отчасти повторяясь, все-таки скажу, что резкая перемена ситуации, родившая панику и истерику, есть шанс для отрезвления от многих иллюзий, для возвращения именно в нормальное рабочее состояние — ибо даже помянутое одиночество (сиротство) — это пусть бедственная, но проверка на истинность. На нетусовочность. На самоценность индивидуальности.

Вообще: «Почему ты решила, что должна быть счастливой?» — гениальные слова Мандельштама, сказанные жене, оттого и гениальны, что представляют собою не только знак личной их бедственности, но, думаю, и нечаянно высказанный закон литераторского самоощущения. Вообще, в принципе. Вот уж где действительно можно сказать: дело нашей индивидуальной совести — ощущать (или не ощущать) собственную задолженность, но нам-то и вправду никто не должен. Осознать это — значит избавиться от соблазна самолюбивой суеты; да просто не знаться с ним.

ИРИНА РУБАНОВА

1. Что такое критика, известно давно. Ее предмет, задачи, материал не меняются со сменой пишущих и читающих поколений. Критика существует (если существует) и действует (если действует) вне зависимости от того, какое, милые, у нас тысячелетье на дворе. Но журнал скорее всего не случайно предлагает участникам вспомнить, кто они такие. Итак, ab ovo. В основе профессии — триада умений (лучше, конечно, талантов, но это как повезет) : умение видеть (читать, слышать), умение разуметь, умение увиденное (прочитанное, услышанное) и истолкованное передать в слове. Два последних звена триады подтверждают авторский, то есть творческий характер занятия. Оно было бы независимым, если бы не первое звено — произведение (будь оно неладно). Что бы нам о себе ни мнить, критик обслуживает произведение. Пошляк обслуживает, предаваясь восхвалению или подключаясь к погромщикам. Идеальный критик, не унижаясь до оценочных заключений, прописывает вещь или ее автора в культуре. Для меня королевским жанром критики была и остается рецензия, только за нею следуют литературно более выигрышные портрет и аналитическое обозрение. Но именно классных рецензентов у нас раз, два и обчелся. Некогда блистал на этом поприще В.Шмыров. Теперь читаю питерцев С.Добротворского, М.Трофименкова и по-прежнему железную гвардию: М.Туровскую, Ю.Богомолова, В.Дмитриева. Конечно, их работы интересны содержательно и отменны литературно, но самое притягательное в них — скрытый психологический конфликт: свобода суждений укрощена верностью изначальному предмету, а в некоторые драгоценные моменты — и смирения перед ним. Так неожиданно оказывается, что въедливое, общественно крайне непопулярное занятие критика в своем психологическом «обеспечении» содержит христианские добродетели. Кто бы подумал?

Из всего вышесказанного нетрудно заключить, что кинокритика как понятие и область деятельности для меня сегодня то же, что и вчера, и в историческом прошлом. Другое дело, кто сегодня причисляет себя к критикам. С освобождением прессы, традиционной и электронной, и ее невероятным ростом потребовалась армия пишущих и говорящих про кино. Ничто, однако, не указывает на то, что большинство из этой армии имеет хотя бы малейшее касательство к критике как штучному занятию. Уверяю вас, в таком утверждении нет ни высокомерия, ни профессиональной мизантропии. Имеется простой тест: попробуйте заказать почти любому из газетчиков или «анкерманов» журнальную статью или, упаси, конечно, Бог, книгу. Ни один из них, в том числе и обремененные кандидатской степенью (обремененных много) этого сделать не сможет. В то время как любой критик и передачу организовать и провести способен, и красочный отчет по случаю вручения, присуждения и прочего ознаменования напишет отменно. Невелика хитрость.

2. Ветрами методологических мод продуваемо искусствоведение, а поскольку все наши крупные критики по образованию и рабочей прописке какие-нибудь «веды», новейшие методологии (лучше сказать — словарь новейших методологий) аукаются и в собственно критических текстах. Бывает, что от «симулякров» пестро в глазах. Если же серьезно, то единственная активная попытка соединить новые исследовательские техники с практикой журнально-газетной критики на моей памяти была предпринята у нас Михаилом Ямпольским. Косвенным (а возможно, и прямым) подтверждением несовместимости этих материй явилось возникновение журнала «Киноведческие записки», где эти опыты локализованы.

Не могу назвать школой, но новая критическая группа у нас несомненно сложилась. Я имею в виду журнал «Сеанс» и его постоянных авторов-сотрудников. Здесь все счастливо совпало: таланты, подъем петербургского кино на переломе 80 — 90-х годов, наличие редактора-организатора и превосходно изученный, славный, культовый пример альянса французской «новой волны» и «Кайе дю синема». Не стану утверждать, что в северной столице обнаружились к этому времени свой Андре Базен и свой Франсуа Трюффо. Однако убеждена, что только единство творцов и критиков обеспечивает действенность усилий нашего цеха. Перефразируя Чехова, можно сказать, что кинематограф без критики глупеет, а критика без хорошего кинематографа тускнеет.

3. Свободными бывают или не бывают. Кто свободу только «понимает», тот часто безобразничает. Об этом написаны «Бесы».

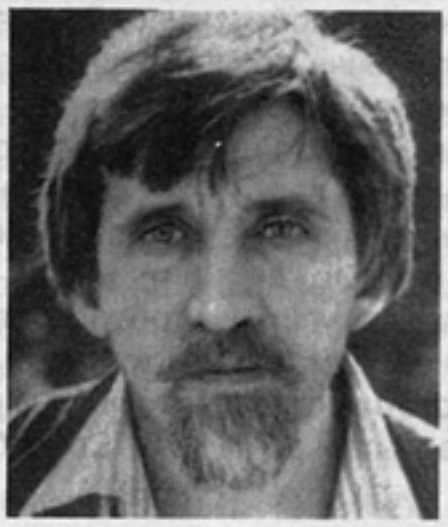
4. Массовое общество не нуждается в критике par exellnce. Репертуарный кинотеатральный и телевизионный поток требует информированных гидов. И только. Всякое индивидуальное, авторское начало гида не находит спроса. Нам было

бы хорошо осознать, что полноценная критика сегодня может осуществляться только на страницах специальных изданий. Другой вопрос, показан ли ей климат гетто.

Некоторую общественную миссию критика может исполнить, если в крупных, высокотиражных газетах киноколумнистами станут яркие авторы. Если, к примеру, рецензентом «Известий» согласится быть Сергей Добротворский, «Литературной газеты» — Майя Туровская, а «Комсомольской правды» — Михаил Трофименков. Когда-то Александр Тимофеевский служил обозревателем «Московских новостей». Жаль, что коротко.

5. Смутное.

АЛЕКСАНДР ТРОШИН



1. Я и сам задаю себе этот вопрос. Каждый день. Или, как минимум, раз в неделю, когда встречаюсь с моими студентами-вгиковцами, выбравшими в середине 90-х, Бог знает почему, эту профессию. Правда, кое-кто из них уже после первого семестра утерял простодушную уверенность абитуриента и обеспокоенно спрашивает себя (и меня тоже): зачем она вообще нужна, кинокритика? Если бы у меня был в кармане готовый ответ, сколько-нибудь убедительный! Старые заготовки не проходят.

В общем, я сам сегодня, как после первого семестра, твержу себе, как заклятие (чтоб уж не окончательно опустить руки): критика — форма самосознания кино. Зеркало, в которое кино глядится. Потребность в этом, я убежден, кинематографу свойственна, как бы он это ни отрицал устами его творцов. Впрочем, чем настойчивее отрицает, тем больше расписывается в этой потребности (этакая вражда-любовь). Конечно, зеркало может быть мутным и кривым или, наоборот, до неудобства объективным. Хотя мутное и кривое тоже по-своему «объективно». Вообще, взаимозависимости между кино и критикой не арифметические, а алгебраические.

Общественная функция кинокритики?.. По видимости, изменилась (у нас!). Во всяком случае, меняется. «Процесс пошел», но идет мучительно. Суть его в том, что «общественную» критику, рассматривавшую кино преимущественно как отражение жизни, ее внешнего и глубинного, тектонического, движения, сменила (пока что) критика... я бы так ее назвал: «антиобщественная». Как в том довлатовском мемуаре, где кто-то из его друзей сказал однажды с кислой гримасой о писателе-диссиденте Х: «Какой-то он уж очень советский...» «Помилуй, это Х-то советский?» — возразили ему. «Ну, антисоветский, — уточнил тот. — Не все ли равно?..» Вот-вот. С нашей нынешней кинокритикой произошло что-то в этом роде. Она решительно не захотела (или не смогла — по внутренней необеспеченности?) оставаться «общественной», но еще не стала критикой «эстетической» (той самой «формой самосознания кино» — кино как такового).

Сегодня у нас каждый критик сам себе закон. И нынешняя критика — если продолжить метафору с зеркалом — скорее, разбитое зеркало, в которое глядится не столько кино, сколько сам критик, со всеми своими индивидуальными комплексами и предпочтениями. Другими словами, критики (то бишь пишущие о кино) есть, а критика как общественный институт отсутствует. Короткие вспышки консолидации — вокруг какой-нибудь надуманной проблемы (типа «Почему отборщик Берлинского фестиваля не жалует российское кино, а хозяин Сочинского — самих критиков») — впечатления не меняют, наоборот, своей болезненностью усугубляют его. Видимо, такой этап пройдет. В конце концов само искусство сегодня задает себе вопрос: зачем оно?.. Прежнюю свою нишу потеряло, а новую... обрело ли уже? Чем больше оно заклинает себя — устами теледикторов: «Красота спасет мир», тем меньше, похоже, верит в это. Как знать, может, именно сегодняшним киноведам-первокурсникам (если они, по нынешней их растерянности, не сойдут с этой стези раньше) суждено предложить завтра что-нибудь поубедительнее, нежели эта пафосная формула, выродившаяся в очередную дежурную пошлость. Заодно обретут, возможно, и новую формулу кинокритики.

2. Собственно, я уже ответил в какой-то степени и на второй вопрос — о методологии. Закомплексованная постсоветская кинокритика либо любуется собой, либо... хамит (и тоже любуется) — вот, собственно, и вся «методология». Хамит нынешняя кинокритика не столько людям, сколько самой нашей культуре, нашей киноистории. Ну, еще заявляют о себе привнесенные методологии: какая-нибудь провинциально-«психоаналитическая» (с пародийной серьезностью провидящая в пушке эйзенштейновского броненосца фаллический символ) или «культурологическая», бесследно теряю-

щая фильм как исходный объект в лабиринте выявляемых интертекстуальных связей...

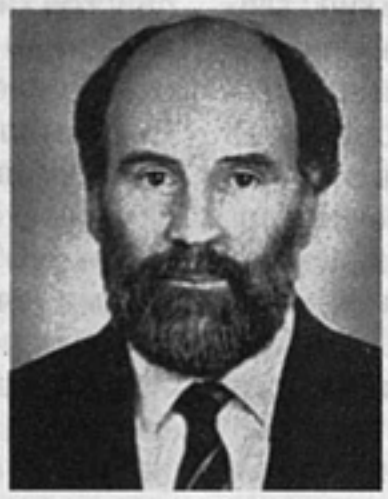
Новой, принципиально новой кинокритической школы не вижу (может быть, плохо смотрю?). Да и откуда бы ей взяться? Школа рождается из общности (общего понимания, общего отношения), а ее-то как раз нынче и нет. Несколько лет назад, помнится, пошло у нас гулять с чьей-то легкой руки выражение «новые критики». Да где они сегодня? Я не имена прошу назвать, а действительно новое отношение к кино, новый способ говорить о нем. Впрочем, я не уверен, что испытываю потребность в непременно «новой» критике. «Старая», признающая (если точно по Пушкину) над собой закон, да и просто умеющая и желающая (коли речь идет о кино) видеть, демонстрирующая — вместо прыгания по верхам под предлогом психоаналитической, культурологической или какой-то иной внехудожественной интерпретации — тончайшее искусство чтения фильма, мне куда интереснее. Думаю, что именно она, старая, добрая «эстетическая критика», должна рано или поздно явиться и возобладать.

3. Вопрос исходит опять-таки из существования кинокритики как института. Я же в существовании ныне такого института усомнился. А коли так, то и «свободу творчества», полагаю, сегодня всякий понимает по-своему. Если понимает. Если не твердит заученное. Лично у меня сегодня вокруг этого понятия лес вопросов. Во всяком случае, никакого прежнего ритуального пиетета перед «сладким словом «свобода». Но и осмысленной замены пиетету пока нет. Думаю...

4. Нулевая. Ни кинопроизводство сегодня в критике не нуждается, ни кинопрокат, ни зритель. Другое дело реклама — в ней нуждаются, за нее платят. И критику, собственно, держат при дворе (если держат!) как род рекламы. Впрочем, и сама кинокритика виновата в нынешней своей невостребованности. Она во все перечисленные адреса неустанно кричит: «Полюбите меня!», «Я — четвертая власть!», вместо того чтобы с достоинством и ответственностью делать свою негромкую, но бесконечно важную для кинокультуры работу.

5. Спасибо, хорошее. Вот только писать не хочется.

ВАЛЕРИЙ ФОМИН



1. Если кому-то из моих коллег удастся более или менее четко ответить на вопрос: «Что есть кинокритика сегодня», то надо будет немедленно переправить его в качестве эталона в приемную комиссию Союза кинематографистов. Там с критериями давно уже проблемы. Прежние параметры и классические признаки профессии плохо прикладываются к очереди, выстроившейся на прием в союз. Принимают, кривясь и морщась. А нередко с негодованием вышвыривают рекомендуемых гильдией обратно: кого вы нам опять суете?!

Что же изменилось?

Наша популяция размножилась. Неузнаваемо раздвинулись границы ареала. Пишущих о кино развелось больше, чем китайцев. Как-то еще на одном из первых «Кинотавров» я попросил список кинопрессы, аккредитованной на фестивале. Мне выдали целую папку, где значились сотни полторы, а может быть, и все двести фамилий. Из них знакомых критиков-профессионалов удалось опознать от силы десятка полтора. Кто же остальные? Оказалось — представители бесчисленных газет, ежедневников, общественно-политических, культурологических, светских журналов, народившихся в последние годы. Каждый из этих новорожденных, салютуя кино, завел собственных кинообозревателей.

Еще один отряд под раскидистым названием «кинопресса» — представители множества радиоканалов и телевизионных передач о кино. Последние все еще продолжают размножаться...

Конечно, это не все перемены. У самой профессии появилось много новых форм деятельности и небывалых амплуа. Например, организация фестивалей, численность каковых, как мы знаем, тоже не редеет. Все больше появляется нашего брата на телевидении. Известные кинокритики С.Лаврентьев, Е.Марголит, В.Иванова, С.Кудрявцев, К.Разлогов куют кинополитику нескольких телеканалов. Появляется и множество других совершенно небывалых для нас форм деятельности, возникающих на стыке разных профессиональных сфер. Вячеслав Шмыров, став директором культурных программ «Киноцентра», кажется, перестал писать рецензии и статьи. Не думаю, однако, что он перестал быть критиком. Просто организуемые им программы — это киноведение в каких-то других, только-только осваиваемых нами формах.

Короче говоря, владения наши и формы существования небывало расширились и приумножи-

лись. Но ничего хорошего из этого для самого нашего дела пока что не получилось. Скорее, наоборот — произошло резкое снижение общего уровня профессии, превращение ее в малополезную для кинематографа, а то и просто вредоносно-разрушительную силу.

Отчего же приобретение обернулось потерями?

Под знамена нашей профессии в последние годы набилось множество новых людей. Почти все они пришли со стороны, не имея не только профессионального (то есть вгиковского), но даже и общего искусствоведческого образования. Не то что анализировать загадочный ход кинопроцесса, но хотя бы даже грамотно написать нормальную рецензию, отобрать персоны, сюжеты или даже наиболее интересные фрагменты для телепередачи — задача для большинства из «новообращенных» явно непосильная. Конечно, как всегда, возможен и путь самообразования, накопления профессионального опыта. Увы, путь этот, похоже, прельщает немногих. Тем более, незнание азов работы с лихвой компенсируется апломбом. И не случайно, что все чаще для обозначения нашей профессии используются такие размазанные понятия, как «кинопресса» или еще краше — «киножурналистика».

Вероятно, это вторжение толпы непрофессионалов не сказалось бы столь болезненным образом, если бы одновременно не произошло крушение фундаментального киноведения, которое у нас всегда привычно бытовало в жанре книги. Были времена, когда одна киноредакция издательства «Искусство» издавало 45 книг в год. В минувшем году лучшей работой в области кинокритики названа книга Л.Аркус о Сокурове. Книга и в самом деле отличная. Юмор только в том, что работа эта не авторская, а составительская. И к тому же ей абсолютно не с чем было конкурировать. Не издано ни одной книги! То есть отряды оперативной кинокритики, да и все кинематографическое сообщество в целом, возводят все свои сегодняшние постройки, не имея под ногами абсолютно никакой твердой опоры. Бред!..

2. По правде сказать, меня не беспокоит — появились у нас «новые метаязыки» или нет. Больше беспокоит — сохранился и сохранится ли старый. В 60 — 70-е годы у нас сложилась блестящая школа кинокритиков, представленная Ю.Ханютиным, М.Туровской, И.Соловьевой, В.Шитовой, В.Божовичем, Н.Зоркой, В.Деминым и другими именами. Традиции, которые они заложили, универсальны и самодостаточны. Дай Бог нынешнему поколению выйти хотя бы на обозначенную предшественниками высоту. А уж если сумеют что-то углубить, усилить, превзойти — низкий поклон! Все остальное — от лукавого. Или от беспомощности. Когда нет силенок, чтобы овладеть традицией, удержаться на ее высоте — проще всего оплевать ее, объявить неполноценной и начать громоздить нечто новенькое. Подобных потуг на новые «метаязыки» сегодня предостаточно.

3. Настоящие критики свободу творчества, как и всегда, понимают нормально. И свою собственную свободу и свободу других. Но таких немного. У нас нет кодекса профессиональной чести. Его и раньше как будто не было. По крайней мере, в форме какого-то общепринятого документа. Но, хоть и в неписаном виде, он на самом деле существовал. Все знали «что по чем» и «кто есть кто». Сейчас многие коллеги ведут себя так, словно позволено абсолютно все. Любое подонство, предательство, продажность сходят с рук. Свершив любое непотребство, не стыдно показаться в обществе. Нет всесильного партбюро, а общественное мнение прячется по углам. Мы катастрофически запомоиваемся.

4. В продажной критике, как всегда, нужда приличная. Серьезная, настоящая, результативная работа не нужна никому. В какой-то момент мне, например, показалось, что наш нынешний кинематограф нуждается в резком усилении информационной работы. Оказалось, что нужна только та информация, которая приятна для слуха. И не дай Бог заглянуть в темные углы! Робкая моя попытка разобраться в том, как тратятся госбюджетные миллиарды, отпущенные на кино, кончилась столь плачевно, что я и другим теперь не посоветую совать свой нос в чужой вопрос. Наш кинематограф все глубже погружается в пучину воровства, вымогательства, прихватывания всего того, что плохо лежит. А плохо лежит практически все: киностудии, кинотеатры, фабрики, учреждения. Поэтому первая заповедь вора — непременно разбить лампочку, чтобы делать свое дело не на свету.

Точно так же не только не нужна, но и опасна подлинно аналитическая наша работа. Она засвечивает весь нынешний маразм и его созидателей.

5. Так вышло, что я практически не работаю в периодике. Для меня основной жанр реализации — книга. Еще в 1984 году написан «труд жизни» — историко-теоретическая монография «Правда сказки. Кино и традиции фольклора». До сих пор не издана. В 1991 году завершен том по истории отечественного кино «Кино и власть». Лежит! Лежит и 3-й выпуск серии «Полка». Так что «профессиональное самочувствие» — соответствующее. Но я воспитан на песне «Врагу не сдается наш гордый «Варяг»... Не вылезаю из архивов — готовлю следующую книгу...

МИРОН ЧЕРНЕНКО

Уважаемые коллеги!

Мне кажется, что вопросы 1, 2, 4 в основе своей совпадают, поэтому отвечаю на них одновременно.

1-2-4. Критика сегодня? Думаю: то же, что и вчера, что и завтра. Попросту говоря, оценка того, что предъявлено, претензии к тому, что не соответствует надеждам, иллюзиям, заблуждениям. Другое дело: формы, функции, общественный смысл. И в этом плане мне кажется, что на достаточно долгой моей памяти не было у кинокритики времени более благоприятного, плодотворного и независимого. Независимого практически от всего — от власти, от публики, от кинематографистов, наконец, от конкретных фильмов. Говоря еще проще, критическая статья, репортаж, даже краткая информация в печати сегодня в абсолютном большинстве случаев есть единственная реальная форма существования фильма в общественном сознании. Больше того, единственная форма существования фильма на страницах некоей будущей истории кино. Это не преувеличение, это прямое следствие полной незаинтересованности общества (и народа!) собственной культурой и искусством. Предполагаю, что ситуация эта временная, недолгая, но предоставляющая критическому цеху необыкновенную возможность осознать себя как искусство «первого ряда» (этот термин я услышал однажды на заседании в Союзе кинематографистов, где нас определили как профессию «второго ряда», вместе с редакторами, монтажерами и еще кем-то). Как «искусство с культуры», а не «искусство с натуры». Любопытно, что понимание этой новой роли критики проникло сначала в подсознание самого кинематографа, чем и объясняется, по-моему, совершенно неадекватная и открытая неприязнь российской режиссуры к российской критике. Думаю, что вам придется столкнуться с нею в соседствующих откликах коллег-режиссеров.

Далее. Безусловным феноменом наших дней является практическое исчезновение традиционной, сугубо просветительской, рецензионной критики. Сегодня она влачит жалкое существование вне рамок зрительского и читательского интереса, в абсолютно малотиражных, даже взятых вместе, «Искусстве кино», «Экране», «Киноглазе», «Сеансе», «Экране и сцене». Сегодня в средствах массовой информации царит киножурналистика, практически не существовавшая еще десяток лет назад. Причин тому много, одну из них, лежащую на поверхности, назову: это появление неизвестного до тех пор массового феномена еженедельников и ожесточенной их конкуренции друг с другом, а также с критикой, которую я рискнул бы назвать аудиовизуальной, — неписьменной, иначе говоря. Во-первых, я имею в виду критику телевизионную, в самых разных ее ипостасях — от Бермана и Шепотинника, до Алейникова и Мережко, далее везде — до Потемкина и Шолохова. Эта критика по своему воздействию на общественное мнение просто несопоставима с критикой, писанной даже в самые лучшие ее времена. А во-вторых, я имею в виду критику, названия которой еще никто не придумал, поэтому назову ее условно полукритикой или фестивально-концертной, эстрадной. Грубо говоря, это то, что происходило в последние годы на подмостках и экранах Киноцентра, Дома кино и прочих аналогичных закрытых или полузакрытых клубов, а затем выплеснулось за их стены в виде фестивалей, церемоний, прочих хэппенингов, представляющих собой некий новый, еще не до конца сформировавшийся род критики.

Что касается новых школ и новых метаязыков, то, мне кажется, говорить о каких-то принципиально новых направлениях сегодня трудно. Впрочем, вероятно, это лучше меня сформулируют другие. Что же касается нормального литературного языка, то здесь господствует ничем не ограниченный плюрализм — от шаманского камлания до ненормативной лексики, которую я позволил бы себе в рамках вашего вопроса назвать «метаязыком».

3. Свободу творчества современная критика понимает, как все и всегда в России: только и исключительно как волю, то есть возможность писать все, что взбредет в голову. Впрочем, винить критику в этом нельзя — см. выше.

4. ...

5. Профессиональное самочувствие вполне удовлетворительное. Если бы не боязнь прослыть оптимистом, что в интеллектуальных кругах почитается смертным грехом, а то и вовсе глупостью, сказал бы больше: и вовсе хорошее. Пока, во всяком случае...

6. Спасибо!

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

1. Осталось тем же, чем и была, — профессиональным суждением о произведениях, располагающемся в весьма подвижном пространстве между собственно искусством и наукой о нем. Общественная функция изменилась, так как сместилась зона риска относительно цензуры: раньше искали аллюзии, теперь — цель собственной деятельности, метафизическая основа которой табуирована. Раньше пренебрегали искусством во имя «жизни», теперь оно за это отомстило. Но: начинается процесс дифференциации исходных функций критики, державшейся замещением гуманитарной культуры, ее идеологическим коррелятом. А этого в России боялись всегда, особенно — на рубеже веков.

Мыслители «серебряного века» определили его как страх утраты образа Целого, вызванный всевозрастающей специализацией. Но отложенная задача — не значит решенная, и с полифункциональностью придется как-то сосуществовать.

«Ниши», по-моему, нет. Есть убежища для конкретных критиков, и по нынешним временам — это почти немыслимое благо: по-прежнему делать свое дело.

2. Методологий не вижу. Есть методики — от первых они отличаются инструментальностью. Это идеальный инструмент технократии, и прецедент подобного «внедрения» уже имел место в 20-х— начале 30-х годов. Но, строго говоря, инструменту «все равно», к чему его прилагают, если количеством отмычек можно решить проблему качественного многообразия связей, отношений и явлений. Отсюда видимость терминологической экспансии в критике по принципу: беру там, где нахожу. Вряд ли это только эклектика — индивидуальные критические стили, которые у нас были всегда, в очередной раз их переварят, — а пока интонация заменяет формулировку. «Школ» — нет, есть интеллектуальная лаборатория с выходом в журналы, если угодно, профессионально-элитарные (типа «Художественного журнала» или замершего «Артографа»). Впрочем, те же авторы адаптируют свои штудии к информационным запросам юных петиметров в газете «Коммерсант». Создать «метаязыки» в отсутствие языка — задача головоломная, но бывало и не такое, может, какая-то глобалка и складывается, вопреки природе.

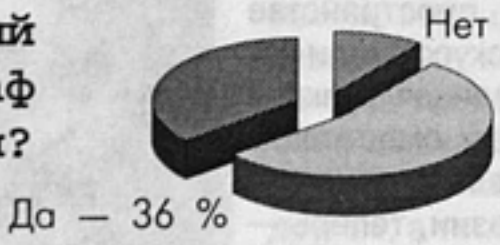
3. Могу сказать только о себе. Для меня свобода — возможность выразить в слове всю полноту суждения о фильме или режиссере. Мешает и требует преодоления опыт 70-х, когда работа делилась на совершенно отвязанное выговаривание, вполне ортодоксальную серятину в газетах и журналах и домашнюю рефлексию (записные книжки, дневники — словом, кухня). Больших трудностей требует восстановление образа все знающего о тебе собеседника, и вот он-то должен быть именно свободен в выборе каналов коммуникации. Практически это значит — уметь писать «для каждого». Какая уж тут свобода, — сплошные заботы.

4. Степень востребованности критики минимальна. Киноведы окончательно ушли в науку, журналисты стали самостоятельной силой. Публицистика на темы кино проигрывает один и тот же репертуар — приелось. Есть путь, уже опробованный в 60-е: «эстрадизация». Бомонд выступит открыто, творя репутации, создавая симулякры и организовывая кампании. Тогда режиссеры, возможно, рассердятся и начнут творить шедевры. Не век же коллегам отслеживать, кто где напечатался и в какую партию записался.

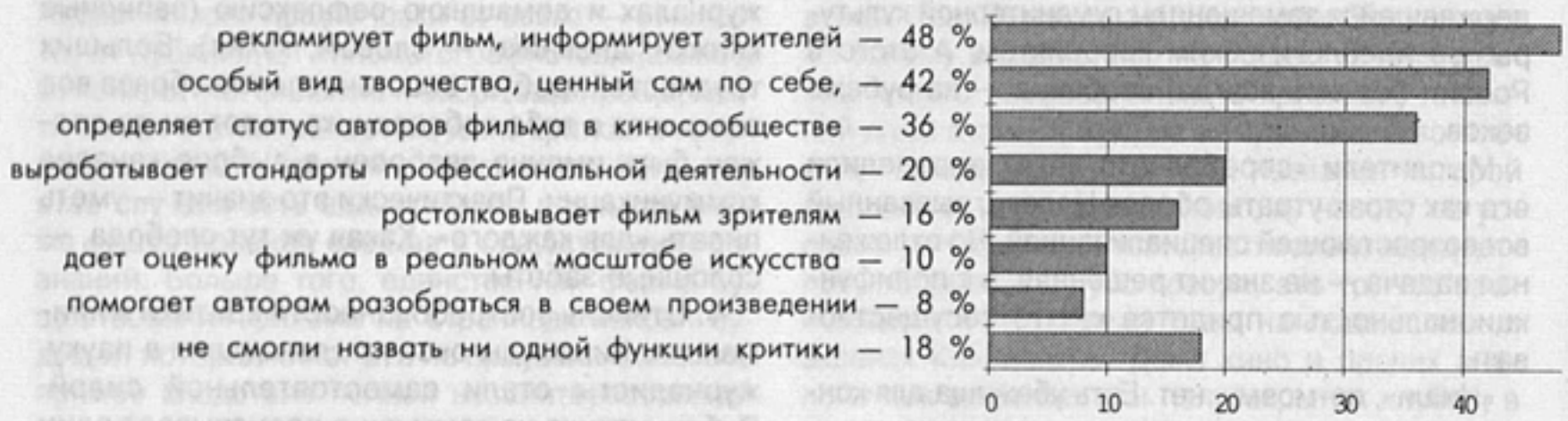
5. Тихая, светлая радость от того, что читают, слушают и не вешают собак. Но: уже не хватает времени следить за тем, что делается в сопредельных гуманитарных областях. Жаль замороженных трудов в НИИ киноискусства (главным делом для себя сейчас считаю историю кино) и повисшей в воздухе книги о Депардье, на которую уже было дано согласие актера. Задуман телевизионный цикл (совместно с режиссером Екатериной Калининой) о поколении безвременья и лекционный курс во ВГИКе (мастерские Хотиненко и Залотухи) — о взаимоотношениях критики и режиссуры.

Опрос лидеров общественного мнения кинематографистов проведен по заказу журнала «Искусство кино» в апреле 1995 года информационно-аналитической фирмой «Дубль-Д»

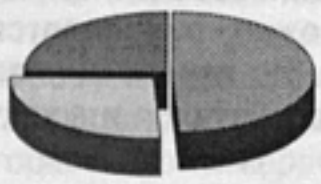
Мог бы современный российский кинематограф обойтись без критики?



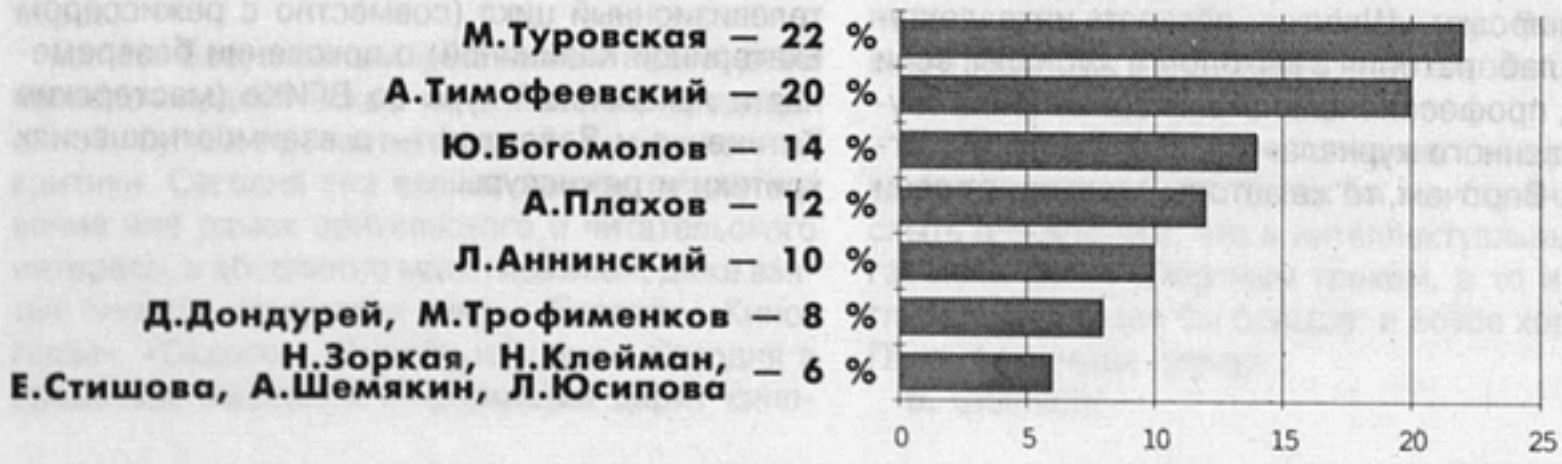
Какие функции выполняет кинокритика в современном кинопроцессе России?



На что реально влияет оценка фильма критикой?



Назовите имена трех кинокритиков, мнение которых вас интересует?



АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Не могу ворчать

Профессию от призвания отличить легко. Призвание — это то, без чего человек жить не может. Профессия — это то, на что человек может жить. Порой одно с другим совпадает — и тогда спокойствие русской словесности нарушает воспаленный гений Белинского. Подчас полюса профессии и призвания расходятся — и тогда на ее гладкой поверхности начинают играть блики гумилевских статей. Иногда скрытое призвание и выявляется благодаря вынужденному исполнению профессиональных обязанностей ради хлеба насущного — как вышло в случае с газетной рутиной Ходасевича...

Чем с этой точки зрения была критика (литературная, театральная, кино...) в позднесоветскую эпоху, которую я успел застать? *Профессией, имевшей статус призвания.* Почему — профессией, о том пусть скажут гонорарные ведомости журналов и издательств; о статусе лучше скажем мы сами.

Не только критики составляли тогда монографии о любимых писателях, но и писатели сочиняли легенды о любимых критиках. Помните книгу Виктора Астафьева «Зрячий посох», рассказывавшую об Александре Макарове? «Где это видано, где это слыхано — дедушка едет, а мальчик идет?» А там и слыхано, там и видано, где неофициальная табель о рангах отводит критику роль литературного Лагарпа, воспитателя вкуса, покровителя и доброго гения прозаика и поэта. Или — зеркально противоположную роль губителя и гонителя, искусителя и развратителя. В биографическом мифе Астафьева функция антимакарова отведена была Григорию Бровману; в солженицынском «Теленке» очень ясно прослеживается деградирующий переход Владимира Лакшина из одной ролевой позиции в другую: был добрым гением, стал злым талантом. И что бы писатели той эпохи ни думали о критике и критиках «про себя» (а вряд ли в действительности они относились к «братьям меньшим» иначе, нежели Виктор Ерофеев, предложивший критику местечко в лакейской), вслух полагалось говорить об Учителях и Лжеучителях — не иначе.

Нечто подобное происходило и на уровне той полумистической субстанции, которую принято именовать «литературным процессом». Постепенно формирующиеся «идейные лагеря» (чтобы не сказать — издательские кланы) советских почвенников и столь же советских западников нуждались в своих почти мифических отцах-основателях, горланах-главарях. Будь то покойный Аарон безродного племени либералов Марк Щеглов или вполне здравствующий Моисей босоногих консерваторов Вадим Кожинов. Честно говоря, Щеглова перечитывать сейчас невозможно, точно так же, как немыслимо перечитывать и Кожинова: скука и безмыслие. Но кого это тогда волновало? Главное — чтоб *резонировало* и обеспечивало социальный эффект.

Естественно, не всех, далеко не всех членов критического цеха манила судьба литературных глашатаев и всесильных кураторов писательских судеб. Ст. Рассадин в недавнем интервью поведал о шоке, какой испытал он после обвального успеха статьи «Шестидесятники», и об усилиях, которые потребовались для уклонения от участи «идейного вождя» поколения. Лев Аннинский, как мог, выкручивался из интересного положения (и довыкручивался до плохо скрываемого презрения к предмету своих занятий, русской словесности...). Сергей Чупринин стилизовал в своих статьях образ холодновато отстраненного аналитика, как бы не заинтересованного в конечном выводе... То же можно сказать о большинстве ведущих критиков той славной поры. И все же, все же, все же: самый *статус призвания* ценился даже теми, кто не желал принимать условия предоставления этого статуса. Про перестройку с ее пионерским «Огоньком» и комсомольским задором и говорить не приходится: она возвела критика на «небывалую высоту и главное, главное, главное» — сделала его интеллектуальным вождем восставших масс.

Но вот — пришла осень 91-го, и разом все переменилось. Сначала, как карточные домики, развалились редакции литературно-критических ежемесячников — «Литературного обозрения», «Вопросов литературы» и тонких перестроечных еженедельников, благодаря которым критики выходили к миллионной аудитории; затем рванул экономический кризис — и вот к чему же мы пришли? Критика как таковая, как профессия, *значимая сама по себе*, более не кормит и не поит. Писатели, почуяв запах свободы, немедленно сбросили с себя иго «наставничества», лишив «наставников» вожделенного общественного статуса. И вправду: зачем нужен моральный покровитель, если появи-

лись вполне материальные?[1] Нужды в социальной «прописке» по профессиональным округам тоже более нет. Хочешь — называйся журналистом, хочешь — эссеистом, хочешь — литератором (то есть человеком, работающим в разных жанрах, кроме собственно художественного). Главное, в печь не садись.

И — сразу поредели стройные ряды критического цеха. Как-то вдруг, в одночасье выяснилось, что одних интересовало в цеховой принадлежности только право прикорма, другим просто деваться было некуда — без статуса не проживешь, третьи использовали критическую трибуну для косвенного выражения политических мнений и околофилософских идей. И, что самое существенное, пришлось изумленно признать: за пределами ненавистного советского строя *нет и не может быть самостоятельной профессии* — критик.

Пожалуйста, коллеги, не горячитесь, не доставайте тухлые помидоры. Я совсем не то хотел сказать. Главное слово в моем провокационном пассаже — не *профессия*, а — *самостоятельная*. Занятия критикой могут быть, должны быть, будут,— но в рамках совершенно других родов человеческой деятельности, которые растворят ее в себе.

Если не числить за критикой совсем уж вольные эссе на литературные темы, под видом статей и рецензий публикуемые писателями, то критикой будут заниматься *историки культуры*. В свободное от остальных дел время, а значит — от случая к случаю, нерегулярно. Будут посвящать ей время — куда чаще и еще менее эссеистично — *профессиональные литераторы*. (Классическим представителем этой вольной когорты был и остается Ст. Рассадин; пожалуй, к этой «партии» я готов отнести и себя.) Наконец, критикой с предельной степенью регулярности станут заниматься *журналисты*, прежде всего — газетчики, специализирующиеся на той или иной области культурной информации: театр, кино, словесность, философия и история. Задачи они перед собою поставят разные; естественно, какое-то влияние их статьи и рецензии окажут на сочинителей, на «творцов»; скажется их деятельность и на «процессе» (литературном, театральном, киношном...); естественно, продолжат они адресоваться и своему узкому кругу, учитывать его реакцию. Но все это будет постольку-поскольку. А главное будет — в ином. В работе на писателя (режиссера, актера), не на литературу (кино, театр) вообще, а на читателя, на зрителя, на адресата культуры. Нужда в «неистовом Виссарионе» (он же Стасов, он же Страхов) не исчезнет — но как в счастливом исключении из правил, а не как в недостижимом профессиональном идеале.

Впрочем, недаром весь этот пассаж мне пришлось перевести в будущее время — как не случайно вся первая часть статьи была посвящена прошедшему. Что было, что будет, чем сердце успокоится... Ныне мы переживаем тяжкое время перехода от одного «литературного мироустройства» к другому, от одних устоев к другим — и, как всякий промежуток, оно предлагает нам или усыхающие образчики вчерашней выпечки, или смешанные, порою дикие формы будущепрошлого, прошлобудущего. Особенно причудливы эти гибриды в ежедневных газетах — куда голодной зимою 91-92 годов перебрались из окончательно обедневших журналов (и еженедельников «журнального» типа, вроде той же «Литературки») многие критики.

И что же вышло?

От «тонкой» газеты ждешь в первую очередь сообщения и оценки; экзерсисов и вывертов не ждешь даже в последнюю. Читаешь ее за утренним кофе или в метро,— чтобы узнать, что произошло или происходит в культуре, какие книги вышли, на какие публикации следует обратить внимание, над чем стоит посмеяться. Из «умственной» толстой газеты — получаешь анализ и прогноз ситуации. Все. Как себя чувствовал сегодня критик, как ему спалось и что во сне привиделось, носит ли галстук или расстегивает рубаху до пупа, любит ли использовать слова в прямом смысле или же сплошь в переносном — не наше дело. За такие новости мы деньги платить не обязаны. Но за редчайшими исключениями — о которых чуть ниже — именно об этом нам и спешат поведать. Что же до события (книги, фестиваля, выставки) — то это лишь повод написать нечто «темно и вяло» (или, наоборот, очень бойко и злобно, но все равно — темно). Многие, слишком многие, чересчур многие новоиспеченные газетчики «от культуры» как бы стыдятся быть газетчиками, оповестителями и предварительными оценщиками художественной продукции. Они играют в тусовку на газетной полосе, затевают междусобой на глазах у восхищенной публики. Они хотят быть не продавцами свежих новостей и не аналитиками, обслуживающими читателя; они хотят быть газетными мыслителями на вольные темы, двухполосными игроками в бисер, критическими кутюрье, задающими направление культурной моды — и не озабоченными «практическим» приложением своих ярких идей. Конечно, никому не хочется повторить печальный опыт «Известий», где о культуре (по крайней мере, словесной) не пишут ничего или пишут совсем плохо. Без малейшего намека на мысль. С невероятным количеством фактических ошибок. Хотя и предельно просто. Но, может быть, дело не в «информационности», а именно в полной профнеп-

[1] И потому, когда саратовец А. Сподовский демонстративно указывает на Андрея Немзера как на «старшего» или, напротив того, Павел Басинский подчеркнуто опекает прозаика Алексея Варламова, это именно жест и демонстрация, не более того.

ригодности Константина Кедрова и в полном равнодушии Игоря Голембиовского к тому, что лежит за пределами политики и экономики?

Эта попытка переиграть судьбу, «к штыку приравнять перо» — то есть наделить критический текст свойствами текста художественного — чаще всего оборачивается полным стилевым и смысловым провалом; о провале информационном и не говорю. Чаще всего — не значит всегда; я могу указать на обоюдоконтрастные примеры Николая Климонтовича в «Коммерсанте» и Андрея Немзера в «Сегодня». Первый именно оповещает публику о прочитанном, делится впечатлением, дает подобие краткого путеводителя по книжному миру, оставаясь как бы в стороне, не слишком примешивая себя самого. Это вполне «западный», «немецкий» тип газетной критики, соответствующий «коммерсантовской» линии на рыночный расчет. Второй, напротив, с первой строки столбит право на свой и только свой взгляд; о понятности и удобочитаемости своих сочинений заботится далеко не всегда; не скрывает желания непосредственно воздействовать на литературу; настаивает на том, что живописуемая им картина («глазами Немзера» — вполне могла бы называться его рубрика в газете) есть историко-литературная истина, данная нам в ощущениях. Но поскольку Немзер работает, как вол, и обозревает почти все, что заслуживает (или активно не заслуживает) читательского внимания, постольку возникает эффект *поточно поставляемой информации*. То есть эффект честно исполняемого не-газетчиком долга газетной службы... Наверное, можно указать и на Владимира Новикова, из номера в номер оповещающего читателей «Общей газеты» о книжно-журнальной продукции и о своих суждениях по поводу оной; назвать еще кого-то... Но — «страшно узок круг этих людей». Зато широк круг самовыражающихся в «Сегодня» и «Литературке» Вячеслава Курицына, Ефима Лямпорта, Виктории Шохиной и великого множества *навсегда* неизвестных мне людей, дружно валяющих ваньку в «Независимой»; широк, слишком широк; я бы сузил.

Впрочем, сузят и без меня. Как закончился со счетом 0:0 советский период, так завершится и нынешний, переходный. Владельцы «средств массовой информации», нуждавшиеся на первых порах в известных именах и элитарных авторах больше, чем в хорошо отлаженной профессиональной работе, весьма скоро поставят жесткие условия своим *наемным сотрудникам*: или исполняйте работу, или уходите. И большинство — уйдет. Кто в одноразовые дорогие журналы альбомного типа (нашли мецената — номер вышел; не нашли — нет). Кто в никуда. Между прочим, ни малейшей радости по этому поводу я не испытываю; всего моего «буржуинства» не хватает на то, чтобы приветствовать повсеместное торжество издательского дома «Коммерсант». Ибо Климонтович один, а борзописцев много. Их мелко рубленные обезличенные рецензюшки, больше похожие на стенд с объявлениями, чем на библиографический раздел газеты, — будут куда хуже, чем нарциссические выкрутасы бессмысленно ярких критиков. Но! Но не с них будет спрос.

Вот в чем дело-то.

К счастью, критика может быть не только «несобственно-прямой» профессией; она может быть и призванием. А призвание реализуется в самых разных формах — совсем необязательно «эвристических». Взяв в свои руки «Знамя», Сергей Чупринин и Наталья Иванова остались критиками не по статусу, но по существу; споря со «знаменскими» публикациями, оценивая журнальную политику, мы оцениваем их полемический текст, выраженный поверх и помимо слов. Не знаю, останется ли Немзер «газетчиком», когда окончательно исчерпает себя романтический переходный период и наступят «функциональные» времена, эра профессионального кретинизма (я — не уверен), критикой в том или ином виде он не сможет не заниматься. Ст. Рассадин может на несколько лет утратить интерес к печатному слову и развлекаться телевидением; Вл. Новиков способен предаться своей хронической болезни — «алексии»; и тот, и другой, описав круг, все равно возвратятся к началу начал. Ирина Роднянская, позанимавшись трудами о. Сергия Булгакова, нет-нет да и напишет статью о текущей словесности. Карен Степанян и Марк Липовецкий отвлекутся от научных трудов и выдадут на гора объемистые обзоры.

Стоп. Где-то я все это уже читал. Где? Вспомнил!

«Письмо твое от 19-го крепко меня опечалило. Опять хандришь. Эй, смотри: хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая убивает душу. Дельвиг умер, Молчанов умер; погоди, умрет и Жуковский, умрем и мы. Но жизнь все еще богата; мы встретим еще новых знакомцев, новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята; мальчики станут повесничать, а девчонки сентиментальничать; а нам то и любо.

Вздор, душа моя; не хандри — холера на днях пройдет, были бы мы живы, будем когда-нибудь и веселы»[2].

Золотые слова.

---

[2] Письмо А.С. Пушкина к П. А. Плетневу от 22 июля 1831 года. Из Царского Села в Петербург.

В. МАТИЗЕН

Кинокритика: попытка структуры

В какой-то анкете (она не была опубликована) я, пытаясь в линейной последовательности расставить своих коллег-кинокритиков, не смог этого сделать и придумал для их классификации многомерное пространство . Если угодно, я могу назвать чемпионов в отдельных видах критического спорта, но не могу назвать победителя-многоборца. Скажем, лавры самого остроумного критика, бесспорно, принадлежат Алексею Ерохину. Самого культурного — Михаилу Ямпольскому, если его с натяжкой посчитать критиком. Самого беспардонного — Денису Горелову. Самого легкоперого — Дмитрию Быкову. Самого заумного — Андрею Шемякину. Самого красно- (или много-) речивого — Михаилу Гуревичу (ныне США). Самого солидного — Андрею Плахову. Самого блестящего (это не совсем или совсем не комплимент) — Александру Тимофеевскому. Самого глубокого — Льву Карахану. Самого художественного (поэтического) — Борису Кузьминскому. И т.д.

В этот реестр как-то сами собой попали критики новой или сверхновой генерации. Не потому, что я их лучше знаю (это не так), а потому, что в старшем поколении такого деления произвести нельзя. Там просто есть превосходные критики — как Юрий Богомолов, Лев Аннинский или Валентин Михалкович.

Можно, конечно, возразить, что это не профессиональное деление. Что остроумие Ерохина , заумь Шемякина, легкое перо Быкова или нахальство Горелова — характеристики не собственно кинематографические. Но если его не принять, между критикой и киноведением не останется никакой разницы, ибо только в киноведении можно принципиально не обращать внимание на то, *как* написана статья.

Что не относится к киноведению и кинокритике, отходит к кино- (и теле-) журналистике, не связанной вообще никакими нормами, в том числе и простого приличия.

Киноведение является наукой не только потому, что оно строит свои умозаключения по определенным правилам, но и потому, что его не должен заботить адресат. Ученый обращается не к человеку, он засылает свои выводы в некую борхесовскую библиотеку, где, может быть, и нет вовсе ни одного читателя..

Для критика это невозможно: критик всегда адресуется к читателю — хотя бы к себе самому. Критик должен *влиять*. В этом есть искушение, потому что в принципе для *влияния* письмо не обязательно: влиять можно и устно, и не только прямым словом, а тем, что называется интригой.

Здесь проходит первое существенное деление критиков: на тех, которые могут не писать (1-й тип), и тех, которые не писать не могут (2-й тип).

К типу 1а относится Александр Тимофеевский, что подтвердила и эпиталама Татьяны Москвиной-Ленинградской («ИК», 1995, № 1). Письмо для него — средство для осуществления определенных кинополитических целей. Раньше это было невозможно без реальной власти, вне обладания достаточно высокими постами в пирамиде власти. Пример А.Т. показывает, что теперь такое стало возможно. Ниша оказалась пуста и была занята. Но пример Константина Щербакова, переставшего быть критиком для того, чтобы стать сперва главным редактором, а затем — заместителем министра культуры, показывает, что влияние через власть по-прежнему привлекательно.

К тому же типу *критика-кинополитика* принадлежит ровесник Тимофеевского Вячеслав Шмыров. То, что оба в конце концов

заняли и властные посты, не должно замутнять сути дела.

Критик-политик, естественно, партиен. Будучи партийным, он не может быть экспертом, поскольку его оценки всегда искажены не относящимися к искусству факторами и демагогичны. Конечно, в той или иной степени они искажены у всех критиков (дело в том, что если выводимые суждения логичны и потому объективны, то допустимые интуитивны и тем самым субъективны), но эти искажения носят субъективно-личностный, а не партийно-плановый характер.

Здесь можно провести еще одно различие: киновед обращается к разуму (а это субстанция внеличная), критик-литератор — к чувствам, критик-политик — к интересам. Ergo: для homo sapiens'a, то есть человека разумного, суждения критика-политика не авторитетны. Сами критики, как было замечено в позапредыдущей фразе, в отличие от киноведов, к виду «сапиенс» не относятся.

1б. «Тусовочная», или «светская» критика. Ей не нужно ни влияние, ни писание, а нужно участие в светской кинематографической жизни, лучше всего — в международной тусовке. Добившись этого положения (на то есть разные легальные и нелегальные способы: к первым относится, например, организация собственного журнала или телепередачи; о нелегальных — умолчим), критики-тусовщики уже не пишут, а «отписываются». Или — «отговариваются». Но хотя они преследуют сугубо личные цели, деятельность их может быть общественно значимой. Таковы Сергей Лаврентьев (в нем много от киномана — см. дальше) и Евгения Тирдатова.

1в. *Критики-киноманы.* Им, в принципе, нужно только смотреть кино. Письмо, устный дискурс — лишь постольку-поскольку, хотя это «поскольку» может быть весьма значительным. Примеры малочисленны, но убедительны: Сергей Кудрявцев. В поколении шестидесятников — непревзойденный Владимир Дмитриев.

1г. *Критики-ораторы*, или говоруны. Их родная стихия — устная речь, письмо для них менее органично. Михаил Гуревич и Андрей Шемякин.

2а. *Поколенческая критика.* Ее в приведенном выше реестре представляет Денис Горелов. Она отличается от первой тем, что влияет только через письмо, и тем, что представляет интересы псевдопартии — юных ниспровергателей. Подход здесь прост, как мычание: «Стар — убивать!» Дабы освободить жизненное пространство для молодых. Будучи сущими зверьми на бумаге, в жизни эти критики, как правило, — милейшие молодые люди. Как показывает каннский вояж Дениса Горелова под покровительством г-на Таги-Заде и последовавший за ним яростный выпад против г-на Рудинштейна, они не чужды корысти, но не чужды и бескорыстного (впрочем, тут легко ошибиться), щенячьего восхищения — описав с ног до головы Марка Григорьевича, Денис тут же с головы до ног облизал г-на Эрнста (Константина, а не Неизвестного).

Для операций, которые критика второй группы проводит с фильмами и их творцами, не нужно никакого кинообразования, но нужны смышленость, ядовитость и острота стила, то бишь стиля. Можно считать, что это уже не критика, а киножурналистика. Забавно, что в литературе есть еще один Д.Г., но чуть более образованный : Дмитрий Галковский.

2б. *Эстетическая критика*, рассматривающая кино исключительно как эстетическое явление. Перефразируя пассаж молодого Шеллинга о богах, «искусство не нравственно и не безнравственно, а, изъятое из этой альтернативы, абсолютно блаженно». Писаревщина навыворот: тот ниспровергал в искусстве эстетику, эти ниспровергают этику. Эту группу представляет коллектив «Сегодня»: Юрий Гладильщиков (в меньшей степени), Максим Андреев и Борис Кузьминский (в наибольшей степени). В данном случае за этим не стоят ни теория, ни политические интересы, а естественные склонности и столь же естественное желание выделяться, особенно понятное в условиях газетной конкуренции. Эта группа —впервые в отечественной критике — создала *направление.* По разным причинам нельзя сказать: критика «Искусства кино» или «критика «Экрана». Но можно сказать: «Сегодня»шняя критика». В ней заметно отсутствие собственно киноведческой подготовки, они слабо знакомы с историей и теорией кино, но хорошо насмотренны и достаточно начитанны. Как следствие, они склонны к стёбу. Их компания против «Списка Шиндлера» — на грани стёба и искреннего непонимания, почему столь традиционная картина имеет столь громкий резонанс.

2в. *Этическая критика.* Среди молодежи ее представителей не заметно, среди старших довольно много. Самый яркий пример — Лев Аннинский.

2г. *Экспертная критика.* Сюда входят Анд-

рей Плахов, Лев Карахан и несколько критиков старшего направления. Они стараются быть корректными в оценках и в этом смысле близки к киноведам, но осуществляют себя все-таки в письме о кино, а не в идеях.

2д. *Критики-писатели*, которых увлекает само письмо как процесс плетения слов и выражения мыслей. Не писать они просто не могут. К ним относятся Алексей Ерохин и ваш не очень покорный в этом тексте слуга. (Предыдущая фраза — невольный образец такого письма ради письма.) Здесь тоже есть соблазн — становится все равно о чем писать, лишь бы писать. Можно и не о кино.

P.S. Эта классификация имеет не выводимый, а допустимый характер, местами напоминая знаменитую китайскую классификацию собак, но при желании (которого у меня нет) ее можно скорректировать в научную сторону, если развить принципы членения.

P.P.S. Критические подходы я перечислил в анкете, публикуемой в этом же номере «ИК». Их тоже можно классифицировать, но это уже будет рефлексивное киноведение, а не критика. Здесь стоит ограничиться указанием на механизм производства критических суждений, который для самого критика является интуитивным. До сих пор никто (в том числе «ИК») не хотел его публиковать, так что поглядим, выйдет ли на этот раз.

Производственная база: картина (фильм) и рама (фрейм). Фреймом называется система дополнительных предпосылок, которые позволяют понимать (интерпретировать) текст. Они, в свою очередь, делятся на постоянные (культурные) и переменные (парадигматические). Культурные предпосылки, в принципе, тоже можно разделить — на общечеловеческие и этнокультурные. Эти деления, конечно, относительны, ибо, к примеру, предпосылка, которая позволяет соединить лицо Мозжухина в одном кадре с тарелкой супа — в другом, дабы Кулешов мог почувствовать голод и сформулировать (но не понять) свой знаменитый эффект, в конце XX века является общечеловеческой, а в конце XIX была парадигматической, хотя и сейчас бушмены, посмотревши этот фрагмент, никакой связи между двумя последовательными кадрами не усмотрят.

Пример парадигматического фрейма дает Фрейд: прилагая постулаты психоанализа к картинам, мы можем извлекать из них совершенно произвольные (но допустимые) суждения о комплексах автора.

Эффектные результаты получаются в результате обрамления кинотекста французскими штучками. Коктейли из Леви-Стросса, Барта, Делеза, Фуко, Лакана, Дерриды, Батая и Бодрийара (добавлять по вкусу и размешивать), способные извергать (или исторгать) из кинокритика дивные тексты.

К сожалению, не так популярны немцы. А ведь Гегель и его еще более темный последователь Хайдеггер могут многому научить простых русских киноразборщиков, особенно если у них после чтения крыша поедет. Впрочем, вакансия Гераклита Неясного у нас уже занята.

По-прежнему в моде постмодернистская парадигма, позволяющая рассматривать любой фильм как сборище параллельных мест. Этот подход позволяет критику продемонстрировать кинообразовательный багаж и может считаться чем-то вроде отборочных состязаний для попадания в высшую лигу.

Рекомендую желающим герметичную парадигму, постулирующую существование и параллелизм физического, астрального и ментального миров. А если провести более тонкую дифференциацию и выделить каузальный, буддхиальный и атманический планы, задействовать чакры и мистическое киноведение? В таком примерно духе: «Из муладхары режиссера исходит плотная энергия, заполняющая физический план его последней картины. Затем по каналу Весов она транслируется в ее каузальное тело, образуя основные сюжетные линии...» Каузальность ничем не хуже интертекстуальности, а буддхиальная конструкция вполне заменяет дерридальную деконструкцию.

При знании основных фреймов, умении читать фильм как систему связей и владении дискурсией критика становится алгоритмизованным занятием, механистичность коего умеряется лишь неконтролируемыми выбросами эмоций — но они, если интерпретировать критический текст с помощью фрейдистской парадигмы, становятся бесценным источником данных о бессознательных комплексах самого критика. Поэтому культуротворческим процессом в настоящее время является не критика и не киноведение, а изобретение новых фреймов или парадигм. Но это прерогатива не критики и даже не культурологии.

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

Прощание с подпольем, или «Синефилы, вперед!»

Ленивы и нелюбопытны,
бессмысленны и беспощадны,
в своей обувке незавидной
пойдем, товарищ, на попятный.
Тимур Кибиров

У сюжета о синефильской критике есть два начала. Потому что продолжения, собственно говоря, не предполагалось.

В 70-е годы некоторое количество людей перешло границы дозволенного и обратилось к труднодоступным лентам. Это был своеобразный киноклубный «тамиздат», вокруг которого сложилось ядро лидеров, сформировалась информационная сеть, включающая как сведения о ежедневном «теневом» прокате, так и способы доставания дефицитных копий. Ритуал просмотра слегка напоминал сцену созерцания статуэтки из книги братьев Стругацких «Хищные вещи века».

И хотя из милой публики, посещавшей — назло «первачам» и научно-художественной элите — искомые сеансы, никто не собирался подаваться в критики, а юные киноведы и прочие гуманитарии, медленно, но верно собиравшиеся в Объединения молодых критиков, держались подальше от фанатов, тем не менее, утверждаю со всей ответственностью, что киноманская среда сделала свое дело: любой начинающий критик знал — искусство надо объяснять, исходя из него самого. Все равно «реальности» не было — все жили в мире победившей Иллюзии, идеальным воплощением которой стало кино. Разумеется, зарубежное.

Позднее некоторые стремительно заматеревшие критики из молодых да ранних расщедрились на мемуары. Выяснилось, что официальную критику любимых лент (например, Годара) они воспринимали весьма своеобразно: после прочтения, например, статьи Юткевича «Черный экран антисоветизма» — по кадрам пересказывали друг другу годаровскую «Китаянку». Но чтобы самим смотреть и писать обо всем этом — до этого еще надо было дожить ... Дожили, однако.

Дальше начинается второе рождение нашего сюжета, а именно: появление «новой» (она же — «другая») критики. Она была весьма слабо (особенно поначалу) дифференцирована тематически, зато очень определенно локализовалась в «молодежных» номерах специализированных («Ракурс» в «Декоративном искусстве») и массовых («Театральная жизнь») журналов. Точка отсчета — 1987 год. Другое отличие от «старой» критики — стилистическое. «Старая» критика имела отношение к уже существующему предмету. «Новая» его создавала, заодно рефлексируя по поводу собственного языка описания. Впрочем, кино здесь явно отступало перед живописью и театром, поскольку только в начале 80-х кино получило свое подполье, породившее журнал «Сине-фантом» и питерских некрореалистов. Собственно, синефильством тут и не пахло, — важно было, что обретен, наконец, предмет — неофициальное искусство.

Того, что случилось позже не мог предугадать никто. «Официальная» культура уступила «неофициальной» без боя. Мало того, «неофициальная» заняла то же (в принципе) место. И метод стал захватывать сопредельные области, заодно давая импульс новому мифотворчеству. «Новая» критика окончательно вышла из подполья и окрестила себя постмодернистской.

Далее начинается время стратегий достижения публичного успеха. Во-первых, по инерции составляются «молодежные» номера, но их концепции (основанные все-таки, как правило, на ранее невыговариваемом, а то и прямо запрещенном) стремительно разваливаются. Во-вторых, лидеры (в Питере —Ольга Хрусталева, в Москве — Александр Тимофеевский), несмотря на широковещательные манифесты и заявления по поводу «нового поколения», на самом деле выдвигают на первый план группы, тусовки. Вскоре затеваются журналы, так или иначе имеющие дело с тусовщиками. Назову два: «Артограф» и «Место печати». В обоих кино фигурирует лишь постольку поскольку. Чуть позже формируется «Художественный журнал», где текстов о текстах тоже больше, чем о фильмах (даже и понимаемых как текст). К синефильству все это по-прежнему отношения

не имеет: критический процесс самодостаточен.

Он начинает затрагивать кинематограф в тот момент, когда тот уже целиком уходит в подполье. Кино извлекается на свет Божий, поскольку «новая» критика, отрастившая зубы за время перестройки, начинает сотрудничать в газетах и соответственно нуждается в посторонних предметах описания. От «ХЖ» или «Места печати» до газеты «Сегодня» — рукой подать. Происходит стремительное омассовление (или, если угодно, беллетризация) методологии. Произведение на-

чинают объяснять, исходя из того, какие еще фильмы в нем увидел критик. В принципе операция здесь одна и та же, — будь то Феллини, будь то наш Пупкин — из всего извлекается Нечто. Посмотрим на даты. Год рождения отдела искусств «НГ» (будущая «Сегодня») — 91-й. Отсюда берет начало странная смесь формальной насмотренности и абсолютно свободной ассоциативности, при смене стиля с наукообразного — на разухабисто-светский.

Газетная революция вытесняет собственно критику — профессиональный анализ и описание кинопроцесса — в специальные и малотиражные издания. На одном полюсе здесь оказывается, условно говоря, «университетская критика» («Киноведческие записки»), на другом — бывшая «новая» а ныне «синефильская» (журнал «Сеанс»). Радикальный разрыв (после второго номера) с идеологами «критической прозы» (той же О.Хрусталевой и ее командой) приводит к тому, что оставшиеся (и вновь пришедшие) авторы «Сеанса» отказываются здесь от «тусовочности». (Что не мешает им, однако, выступать в качестве ангажированных критиков в других органах печати[1].) Сравнительно узкий круг авторов складывает номер за номером. Каждая журнальная книжка, начиная примерно с 4-го выпуска, содержит сквозной сюжет. И в каждой — способ организации исчезающего «процесса»; а в пределе — его создания по принципу: «Если я тебя придумала, стань таким, как я хочу».

Время от времени авторы, и прежде всего главный редактор «Сеанса» Любовь Аркус, позволяют себе выйти за рамки кино, предварительно поставив его в центр картины мира. Так происходит, например, в 7-м номере, посвященном 60-м годам, сентиментальному путешествию во времени в поисках любви, основанной на киномировидении. Этот номер и можно, на мой взгляд, считать собственно синефильским. Кино здесь — точка опоры и предмет описания, повод для мемуаров и способ структурирования материала, хотя мотивы времени, из которых складывается картина мира, не обязательно имеют прямое отношение к кино. Но почти всегда именно его имеют в виду, устанавливая связи между изображением и словом. А слово, рассредоточившееся в поисках значений, надо собирать — отсюда установка на рецензию (или эссе) как текст-голограмму фильма, сильно отличающегося от текста-вещи в «новой критике», даже если в ход шла как бы спонтанная магнитофонная запись разговора[2] — диалог О.Хрусталевой и А. Левкина о «Новой критике» или разговор В.Левашова и Е.Деготь в «масскультном» номере «Искусства кино» (№ 6 за 1990 год). До методологии здесь дело не доходит, — важнее демонстрация способа говорения. Но я снова ушел от мерцающего предмета.

---

[1] Самый выразительный случай здесь — Михаил Трофименков, опубликовавший некогда в «Месте печати» (№ 2) блестящую статью о «синема-бис» — кино Самвела Гаспарова, а в «Артографе» — выразительный текст о Сен-Жермен де Пре; сегодня он — один из ведущих авторов «Сеанса» и «Искусства кино», а также постоянный обозреватель газеты «Коммерсант-дейли».

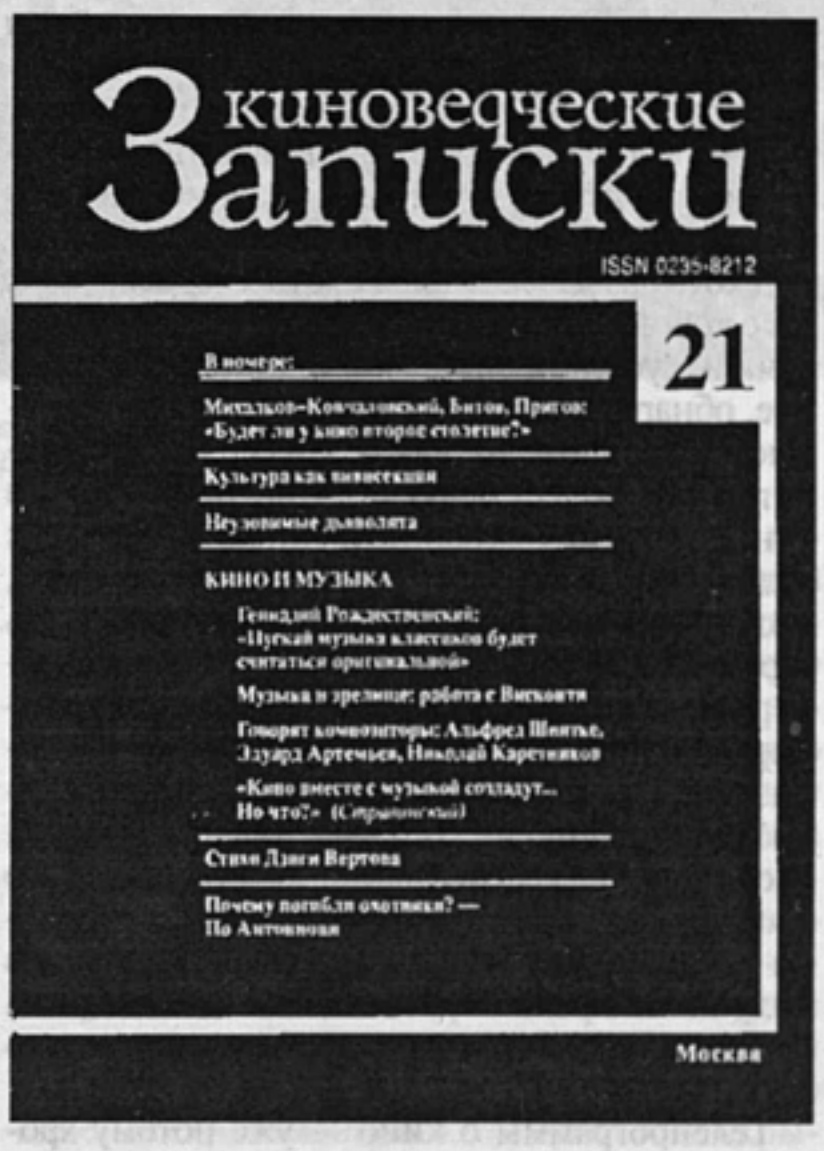
[2] См. «Родник», 1988, № 10.

«Предмет» в данном случае — концептуальные статьи конкретных авторов. И вот что-то выделить исключительно сложно, поскольку каждый раз право на анализ (или способность материала ему соответствовать) надо доказать. В 60-е практически каждый крупный критик выступал со статьей-манифестом и дальше уже расширял «плацдарм». Синефильская критика в этом смысле крайне уязвима. Ибо в пределе каждое произведение может быть представлено как расширяющаяся вселенная, но когда ищешь цитату , а не обдумываешь закономерность ее появления в тексте, все сводится к чистой эрудиции. Скажем, блистательная статья Михаила Трофименкова «Приходи посмотреть на рай» (название фильма Алана Паркера) как раз описывает 60-е как эстетическое целое. А в «Smoke on the dark water»[3] критик рассказывает о том, какие знаки расставлены режиссерами в фильмах «Никотин» и «Над темной водой», чтобы узнать своих. А интереснее было бы понять, почему цитаты не работают, так что вместо фильма мы имеем процесс узнавания «источников».

Я не списываю со счетов «поколенческую» полемику. Я только говорю, что она подчинена уже существующей тусовочной ситуации. Не происходит именно спора на уровне изображений (с чего автор начинает). «Над темной водой» — не «Последний киносеанс» (с которым сравнение как раз напрашивается).

Итак, на этапе овладения процессом история синефильской критики, для которой кино важнее «жизни», в журнале «Сеанс» обрывается. Эмпирика берет свое, что следует из последнего, 9-го номера журнала, сплошь посвященного теме «Россия и Запад» и таким прозаическим предметам, как финансы, копродукции и судебные тяжбы режиссеров с продюсерами. Основное понятие на этом этапе «сценарий» номера, то есть стержень, способный объединить разноплановый материал. Помогает и ориентация на студию (главного заказчика сюжетов, особенно 8-го номера, юбилейного). А почти все авторы находят убежище в «Коммерсанте» — издании откровенно функциональном.

Иная картина в «Киноведческих записках». Процесс здесь присутствует в чем угодно — в классических именах, актуализованных сегодняшними спорами, в анкетах на тему: «Будет ли у кино второе столетие», в интервью с немногочисленными современниками — кроме, собственно, современного кино. Отбор кандидатов на рассмотрение — как в монастыре, куда, по известной присказке, со своим уставом не ходят. Последний, 24-й номер вполне соответствует принятой установке — при том, что там есть очень интересные статьи, связанные с мировым процессом, который рассматривается сквозь призму именно у нас ставших злободневными вопросов. Такова, скажем, заочная дискуссия о судьбах авангарда (статьи Акоша Силади, Сергея Добротворского, Наума Клеймана), косвенно отвечающая на вопрос о



том, почему у нас не складывается новое кино. Но она отвечает весьма опосредствованно и лишь для особо настойчивых. Современности как предмета — почти нет. А любви к кино — сколько угодно.

Что же касается методологии, то она в синефильской критике не сильно отличается от общепринятой, — только место «реальности» занимает уже осуществившееся «кино». «Жизнь» в традиционной (она же — литературоцентристская) критике трансцендентна кино. У синефилов, напротив, «жизнь» вне кино невозможна, она полностью совпадает с историей десятой музы.

[3] «Искусство кино», 1994, № 7.

Д. БЫКОВ

Но думал лишь о теле...

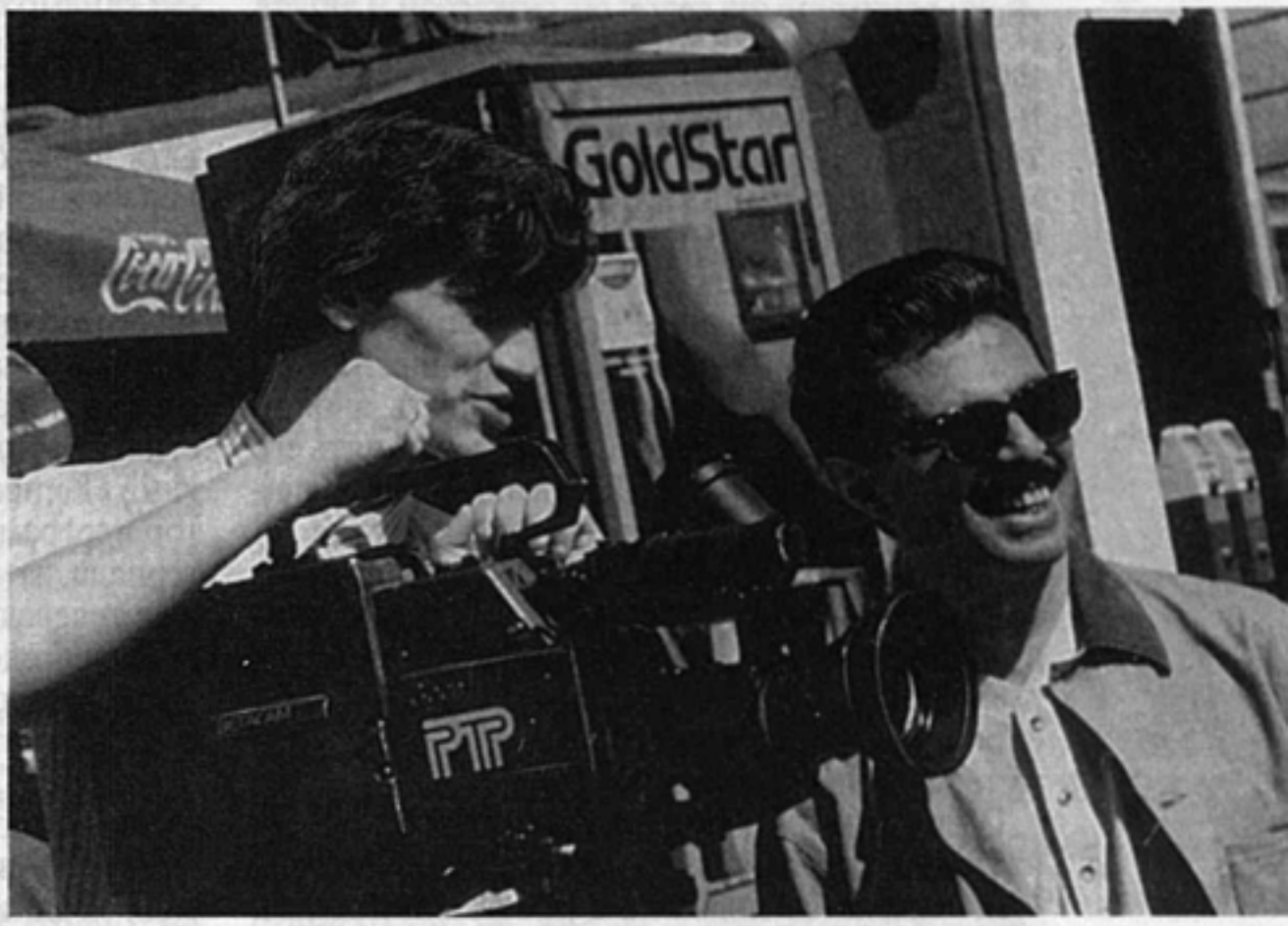
Но думал лишь о теле.
Моем невинном теле...
Анжелика Варум

Электронной критики у нас не может быть, потому что ее не может быть никогда. Электронная критика — вообще оксюморон, ибо телевидение — искусство подмен. Всякий творец хоть раз да слышал: я охотно переспала бы не с тобой, а с твоим лирическим героем. Будучи искусством визуальным, кино, тем не менее, обнаруживает ту же пропасть между творением и творцом: то, как режиссер (актер, оператор тем более) ведут себя на телеэкране, в относительно непосредственном контакте с аудиторией, имеет весьма мало общего с тем, что они делают. Попытка адекватно рассказать о режиссере, имитируя в телепередаче его манеру и даже соответствующим образом декорируя студию, отзывается в лучшем случае стилизацией, в худшем — пародией, то есть стилизацией неумелой. Телевидение в силу самой своей природы рассказывает не о творении, а о творце. Посему наша электронная критика — на девяносто процентов хроника тусовки и в силу этого крайне субъективное занятие, а на десять процентов — стилизация и в силу этого пародия.

Телепрограммы о кино — уже потому хроника светской жизни, что кино по определению предполагает ньюсмейкерство, поставку свежего материала для колонки новостей. Большинству аудитории дела нет до художественных достоинств картины — мы быстро успели эту аудиторию развратить и приковать ее внимание к тому, как г-н Моисеев подошел к г-ну Укупнику и поделился с ним своим рецептом макарон по-флотски. Едва ли возможно на телеэкране грамотно проанализировать фильм, разбивая искусствоведческий комментарий демонстрацией фрагментов (которая по нынешним временам тоже влетает телевидению в копеечку). Искусствоведческий комментарий на телевидении вообще скучен. Единственная форма просвещения публики — нормальный показ классики, к чему мы, слава Богу, наконец со скрипом пришли. Большинство же наших кинопрограмм точно укладывается под шапку «Мое кино» — не в смысле авторских пристрастий к тому или ному киностилю, но исключительно в тусовочном аспекте: мои посиделки с моими друзьями в мое эфирное время. Один эстетствующий околокритик мне так и сказал: надо дать среднему зрителю (как будто ты сам не средний, моя киса!) представление о далекой, прекрасной и недоступной жизни. Офигенно недоступная и прекрасная жизнь: сидят Ваня с Петей и вспоминают, как пили с Колей на деньги его продюсера. Но что поделаешь — «Вечер в Византии» написан и прочитан сто лет назад, и к тому, что кино становится поводом для презентации, давно бы пора привыкнуть.

Собственно критических программ, анализирующих путь художника безотносительно к его личности, я не знаю. Есть программы сугубо тусовочные, как «Мое кино» Алейникова, есть сугубо эстетские, как «Матадор» Эрнста, и есть промежуточные, как «Кинескоп» Шепотинника. В последнем авторская эрудиция, профессиональная компоновка материала, сдобренная умной иронией, не освобождают программу от того же привкуса и призвука светской хроники, поскольку в «Кинескоп» чаще всего попадают те, о ком говорят. Говорят же у нас в последнее время не только и не столько о художниках, сколько о той «большой постановке жизни», которую эти художники умеют себе устраивать. Вот почему одаренный и оригинально мыслящий Иван Охлобыстин закрепился в зрительском сознании в имидже городского сумасшедшего, чье главное занятие — эпатировать дураков. А уж когда о кино берутся разговаривать однозначно тусовочные люди типа Вадима Верника, получается «Полнолуние» — программа тем более выхолощенная и конфетная, чем более в ней соблюдается видимость интеллигентного разговора об умных вещах. Парадигма (проклятое слово!) стандартной телепередачи о кино уже устоялась: пять-шесть знаковых фигур, чье творчество не имеет ни малейшего касательства к их экранному имиджу, пьют шампанское в обществе фрачного ведущего и говорят друг другу снисходительные комплименты. Обойма удобна для совместной работы, но губительна для имид-

жа, — вот почему Тодоровский, Ливнев, Хван, Охлобыстин, Хотиненко, Пичул, Сельянов, Машков в последнее время откровенно раздражаются, будучи помещаемы в прежний контекст дружеских посиделок, на которых говорят о чем угодно, кроме их художественных принципов. Стандартная тусовка немыслима без Алики Смеховой с ее имиджем разлюли-веселой женщины, периодически падающей в любовную тоску, без Гарика Сукачева с его старательно имитируемым алкоголизмом, без дюжины темных личностей, которых знают только в лицо, потому что больше у них ничего нет... Обычно предполагают, что подобные претензии к тусовке предъявляет тот, кого туда не берут. Спешу успокоить: берут; но это не заставляет меня обольщаться относительно того, что я стал вхож в творческую лабораторию тех же Хотиненко или Тодоровского. Между тем большинство наших телекиноведущих общаются с творцами подозрительно запанибратски: презентация подарила нам новый соблазн — с творцом стало можно выпить. Как тут голове не закружиться! И современный телеведущий общается со своим персонажем, балансируя на грани между снисходительностью и подобострастием: старик, я тебе не чета, ты мастер, но я обеспечиваю твой промоушн, я показываю тебя на всю страну, а потому уж будь любезен... Ложное и обоюдно мучительное положение. Телевидение и кино в наших условиях сплавлены накрепко — это усугубляется тем, что о новых российских фильмах ниоткуда толком не узнаешь, кроме как из телепрограмм с фрагментами и светскими хрониками; киношник не может без телевидения и вынужден вести себя так, как требуют условия современной телепрограммы, в меру снобистской, в меру вульгарной (снобизм и есть высшая степень вульгарности, и кто этого еще не понял, того не мне разубеждать).



Б. Берман (справа) на съемках программы. Фото Б. Кремера

Обыватель склонен полагать, что творец делит свою жизнь между кратковременными озарениями, беспробудным пьянством и разнузданным промискуитетом. В этот прокрустов образ у нас втискивают любого жреца десятой музы, будь он ассистент оператора или седьмая на киселе родня режиссеру. Даже Константин Эрнст не избегает этого соблазна, куда пристальней фиксируясь на биографии и причудах тех же Гейнзбурга или Фасбиндера, чем на их собственно артистических достижениях. Более того: Эрнст незаменим для зрителя, который ни Копполы, ни Фасбиндера, ни Годара в глаза не видел; но с годами начинаешь потихонечку просвещаться — и видишь, насколько субъективно представление авторов «Матадора» об очередном матадоре и мучивших его быках. Такую субъективность можно только приветствовать — однако это не критика, а либо высокопрофессиональный рассказ о личности западного мэтра, либо столь же профессиональный экскурс в джунгли западного кинопроизводства. Можно оборудовать студию под хижину в тропическом лесу, но нельзя адекватно передать суть столь многомерного кино, как «Апокалипсис». Да Эрнст и не скрывает, что интересует его не чистое кино, но прежде всего судьба одержимой творческой личности. С этой своей задачей он справляется классно, — но при чем тут критика? Думаю, автор «Матадора» первым обиделся бы, назови его кто-нибудь критиком (тем более что по нашим временам это оскорбление почище «журналиста»).

Сходным образом действует и Сергей Шумаков, чьи «Вестники» не ограничиваются кинематографической тематикой, — но Шумакова как раз меньше интересуют перипетии земного странствия художника. Поклонник Даниила Андреева, знаток эзотерических учений, Шумаков занимается биографией духа. В его довольно мрачном представлении художник — прежде всего заложник. Дар — пытка, крест, бремя; предназначение свершается не благодаря, не согласно, но вопреки.

Это позиция более благородная и ответственная, нежели попытка изобразить жизнь художника сплошным фрачным праздником (Виктору Мережко, ей-Богу, не мешало бы подумать о смене имиджа!). Однако и Шумаков, будучи безусловно ближе остальных к собственно критике, все чаще уходит от анализа живой материи кино в некоторые мистические дебри: так, может быть, проще или по крайней мере сподручней постигать эволюцию художника, но это не помогает понять его стилистику, почерк, технологию — все, о чем должна говорить традиционная критика. И Довженко, и Эйзенштейн у Шумакова — именно вестники, но меньше всего художники. Впрочем, когда Шумаков разрешает себе поговорить об эстетических категориях, он справляется с этим превосходно, — просто его интересы лежат в другой сфере.

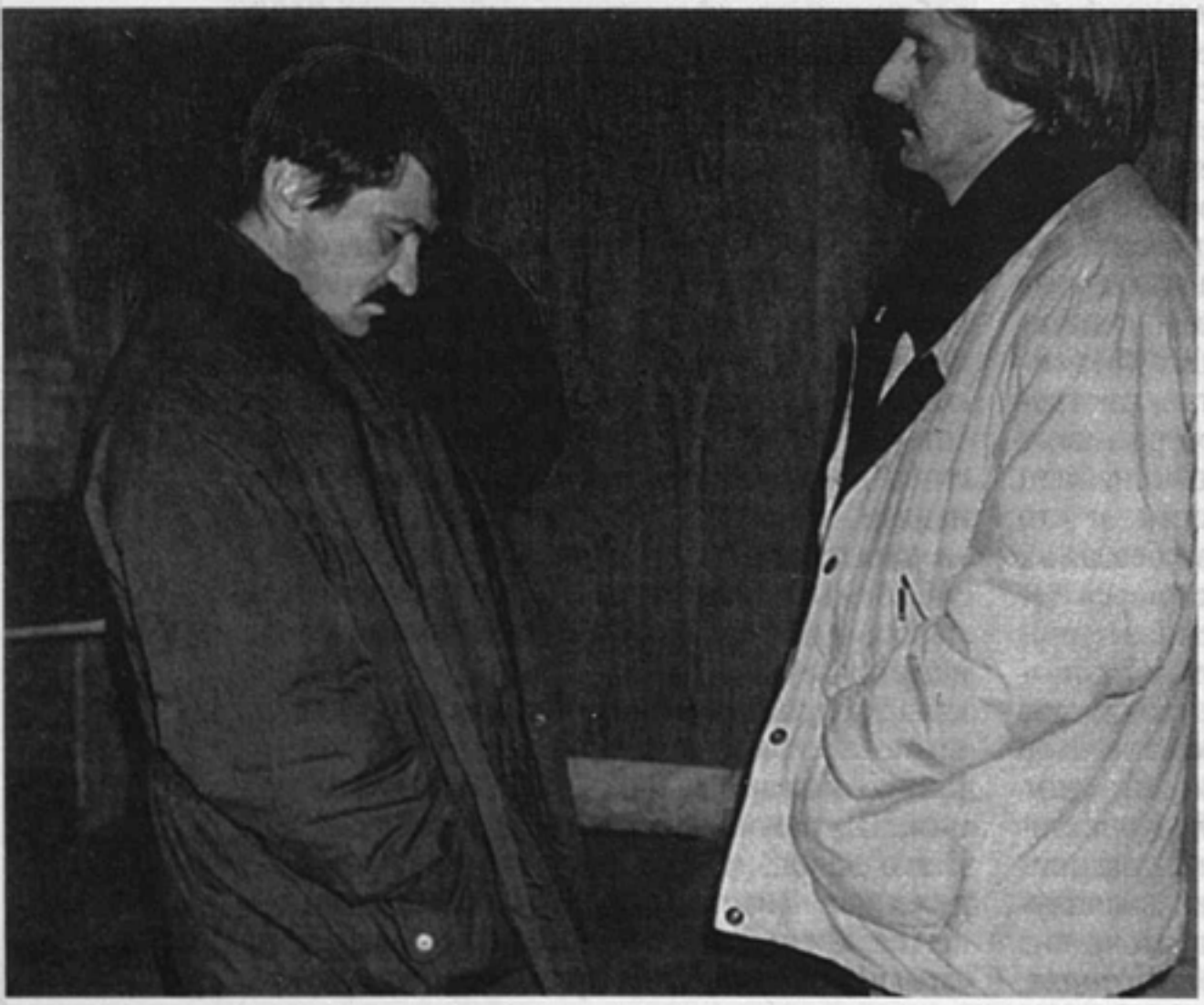
Шепотинник пытается удержать баланс. Он избирает в герои тех, о ком говорят, — но этих «тех» старается подавать с профессиональной точки зрения. Комментарий его неизменно остроумен и тонок. Иное дело, что Шепотинник, долго и профессионально занимавшийся западным кино, слишком хорошо знает классику, чтобы всерьез огноситься к двум третям того, о чем он рассказывает сегодня. Эта ирония прорывается у него постоянно: с одной стороны, она спасает его от слишком серьезного пиетета к тому, что пиетета не заслуживает, — с другой, заставляет обнаруживать зазор между текстом и интонацией, во всем подозревать подвох и на все смотреть сквозь призму неизбежной иронии. Такова, например, беседа Шепотинника с Евгением Матвеевым, во всех отношениях безупречная, но подозрительно объективированная. «Кинескоп», пожалуй, самая веселая из отечественных телепрограмм о кино, и самоирония в ней тоже весьма уместна. С этим связан неизменно высокий рейтинг «Кинескопа» в критических обзорах: автор программы подчеркнуто пребывает *вне* материала, за что ему сердечное спасибо. Остальные телеведущие из кожи вон лезут в тусовку, стараясь сделаться ее частью и забывая при этом, что роль критика в кино — не первая и даже не пятая.

Критику вообще не обязательно слишком тесно общаться со своим героем. Он должен быть чуть впереди или чуть поодаль — даже сидя за одним столом. У него нет права на стопроцентное членство в компаниях: у него своя епархия и своя иерархия, он выступает от имени своего клиента и от имени классики, если он к тому же настоящий синефил вроде Пальцева или Шемякина. Вот почему критики этого ряда появляются на ТВ весьма редко, а творцами уважаемы куда более. Право по-свойски говорить о своих покупается профессией.

Из авторов «актерских» программ о кино таким правом, на мой взгляд, обладает один Леонид Филатов, чья программа «Чтобы помнили» стала безусловным лидером на конкурсе электронной критики, проводившемся во время второго Кинофорума в Суздале (январь-февраль этого года). Этой программе отданы и мои симпатии — даром что к критике она тоже имеет весьма опосредованное отношение.

«Чтобы помнили» — прежде всего явление этическое. Это весьма горькая программа, повествующая о столь же горькой судьбе актера с незадавшейся судьбой, хотя люди этой профессии по определению обречены на мучительный перепад между славой и забвением, пребыванием в кадре и пребыванием на обочине. Помимо незаурядного актерского и режиссерского дарования, Филатов обладает еще и литературным: ему дано не только все это прожить и уви-

А. Сокуров и П. Шепотинник.
Рабочий момент съемок программы «Кинескоп»



деть, но об этом и рассказать. Его команда режиссирует высококлассно. Особенность «Чтобы помнили» — в том, что Филатов-то как раз не ограничивается изложением перипетий актерской биографии. Он пытается проследить связь между искусством и жизнью, отыскивая в ролях своих героев намеки на их будущую судьбу, предсказания, знаки. Его рассказ об Инне Гулая, на мой вкус, стал лучшим анализом кино 60-х — анализом кино, хотя именно через судьбу. В большинстве своих передач (рассказывая, например, о Юрии Белове) Филатов остается на этом уровне, не впадая ни в чистый эстетизм, ни в столь же чистый биографизм. Это сказывается и на форме его программ, которые сами по себе в наименьшей степени публицистика.

Осталось сказать о «Команде-2» — о блоке передач Российского телевидения, к которым у меня меньше всего претензий. Связано это с тем, что программы эти делаются профессионалами: «САС» — епархия Сергея Соловьева, к которому можно относиться как угодно, но профессионализм которого несомненен. Борис Берман, как и Шепотинник, — критик весьма эрудированный и потому неизбежно иронич-ный. Люди знают, о чем говорят, и не обольщаются внешним антуражем Дома кинематографистов с его банкетами и кофейными дискуссиями. В передачах Соловьева мне, как ни парадоксально, не хватает именно режиссуры, режиссерской воли: САСа интересно слушать, но индивидуального, адекватного отношения к теме я чаще всего не чувствую. Это программа в хорошем смысле образовательная. Берман гораздо интереснее работает с монтажом, а арсенал его сугубо кинематографических приемов не в пример богаче. В «Абзаце» мне несколько мешает другое: Берман и Жандарев еще ироничней своего «кинескопского» коллеги, их собственные пристрастия для меня темны. Дух тотальной иронии, проникшей во все сферы нашего искусства, сместил и размыл авторскую позицию. Той горечи, боли, того сопонимания, которое так ценно в программе Филатова, я у Бермана не вижу в упор: возможно, плохо всматриваюсь. В своей хронике отечественного и зарубежного кинематографа Берман беспристрастен, интервью его, как правило, кратки и фрагментарны, и вообще создается впечатление, что персонажи «Абзаца» лично Берману и Жандареву не слишком интересны. Они — объект, поле деятельности. Это другая и несравненно более симпатичная крайность — я подустал от панибратства с режиссерами и актерами. Берман — совсем отдельно. Замечательно его поведение во время кинотусовок: все болтают и едят — он занят делом. Единственное, чего мне недостает в программе Бермана, — так это самого Бермана, но такую установку я склонен уважать куда более, чем заигрывание того же Алейникова с товарищами и зрителями.

«Тихий дом» Сергея Шолохова невозможно и не нужно анализировать именно потому, что в неизменной шолоховской улыбочке сквозит непобедимое высокомерие. Шолохов никогда и ничего не говорит всерьез. Рассказывает ли он о Венецианском кинофестивале, берет ли по странной прихоти интервью у Соколова и Новодворской, представляет ли новинки западного кино, — во всем прелестный, но несколько однообразный питерский стёб. Не знаю, принимает ли Шолохов всерьез хоть одного из своих персонажей. Но поскольку подобострастничать ему не хочется, а занимать отстраненно-синефильскую позицию не позволяет темперамент, — Шолохову остается облачиться в непробиваемый скафандр иронического высокомерия и строить свои отношения с героями на этой основе. Это ведь вообще не последний вопрос — как вести себя с кинематографистом критику, который не принадлежит к цеху, не является ни актером, ни режиссером по первому образованию, не снял ни одного кинокадра и не написал ни одного сценария. Одни подчеркнуто самоустраняются, другие лезут в объятия, третьи, как Шолохов, со всех сторон защищены релятивистской иронией. Анализировать «Тихий дом» всерьез — значит биться о броню. Остается по-шолоховски полуулыбнуться и кисло сказать: «Очень мило».

Телекритика обречена иметь дело с видимостями, запечатлевать ауру фестиваля и не проникать в его суть, фиксировать события (премьеры, награждения) и скользить по поверхности искусства как такового. Это условия жанра. «Теле» думает лишь о теле: о том, что видно. Душа — епархия кино или той серьезной, действительно аналитической критики, которая едва ли возможна на экране. Не станем требовать невозможного. Порадуемся за тех, кто нашел свою нишу, позволяющую если не раскрыть природу кино, то по крайней мере четко отрефлексировать собственное место в кинопроцессе.

АННА КАГАРЛИЦКАЯ

Закон тусовки

Киножурналистика в ее нынешнем бытовании вызывает у меня ощущения столь болезненные, что смягчить их может разве что сравнение образного, так сказать, порядка. Сравнение это уходит корнями в события тридцатилетней давности, связанные с программным оттепельным фильмом «Застава Ильича». Один из существенных эпизодов картины разворачивался в квартире, стены которой сплошь обклеены газетами — шел ремонт. В русле сдержанной, но настойчивой авторской символики такое декоративное оформление диалога между героем и отцом его подруги было знаком идейного смятения вчерашнего аппаратчика, хозяина необустроенного жилища; лишившись твердой номенклатурной почвы под ногами, он в раздражении обвинял своего молодого собеседника в отсутствии идеалов и духовных ценностей.

Именно таким образом трактовал в свое время эту «газетную метафору» и сам режиссер, и исследователи его творчества. Теперь же, на очередном витке «капитального ремонта» в стране, «Застава Ильича» смотрится картиной хоть и светлой, но в общем-то безысходной. А «газетный» фон воспринимается элементом и вовсе объективным, символизирующим экзистенциальное смятение переходной эпохи.

Скорее всего и мы, грешные, в глазах потомков наиболее выразительно будем смотреться опять-таки на «газетном» фоне — этом символе общественной нестабильности. Хорошо, если в этом случае газета, как в картине Хуциева, останется декорацией, знаком, метафорой, но не заместит всего содержания сегодняшней реальности. Ее затянувшийся кризис, нуждающийся в профессиональном анализе и дифференциации, отечественные СМИ уводят в зазеркалье политических интриг и рекламных трюков, подменяя глубокий анализ общественных процессов мнением тусовки. Постперестроечные журналисты, подкошенные свободой от идеологической конъюнктуры, не умея воспитать в себе объективность взгляда и навыки внутренней цензуры, ищут новой зависимости и обретают ее чаще всего в маргинальных сферах. Именно здесь, как известно, творится современная общественная мифология — на манер той, что в прежние времена создавалась во властных верхах.

В компетенцию данных заметок, посвященных достаточно узкой теме взаимоотношений прессы и кино, вовсе не входит исследование тайных пружин «четвертой власти» и ее закулисных инвесторов. Вопрос «заказных» (на телевидении их почему-то называют «джинсовыми») журналистских материалов слишком щекотливый: во-первых, он нуждается в документальных доказательствах, а во-вторых, отягощен критическим финансовым положением в иных редакциях, где начальство подчас официально рекомендует своим сотрудникам самим «зарабатывать деньги». Подобное положение вещей, уродливое само по себе, естественно для переходного периода в жизни государства, прямо из рабовладельческого строя шагнувшего в капитализм. Тем более, попадаются заказные публикации, написанные грамотно, объективно, а бывает, еще и талантливо. Так что впору проникнуться едва ли не уважением к автору за предприимчивость и профессионализм.

В то же время отсутствие профессионализма, на мой взгляд, основная причина всех болезней сегодняшней кинопрессы. Картина этой болезни тяжелая: тут элементарная малограмотность и неумение пользоваться справочной литературой сочетаются с глобальным незнанием истории кино и современного кинопроцесса.

Своеобразным рекордсменом по кинопрофанации может по праву считаться газета «Московский комсомолец», конкретно — полоса «Синема», периодически публикуемая в любимом народном издании. Например, в «МК» от 13 апреля прошлого года кинообозреватель «Синема» Наталья Журавлева установила личный рекорд, равный по меньшей мере двенадцати ошибкам на одной полосе. Достаточно известный фильм «Три цвета. Синий» знаме-

---

Публикуя острополемическую, подчас переходящую на личности статью А.Кагарлицкой об издержках сегодняшней киножурналистики, редакция не ставит точку и приглашает продолжить дискуссию всех заинтересованных в существе поставленных автором вопросов.

нитого Кшиштофа Кесьлёвского, здесь был представлен как «Голубой» Кржистова Кисловского, а «Фортепиано» Джейн Кемпион превратилось в «Уроки на пианино» Джейн Кемпайон. Другая половина ошибок на той же полосе пришлась на вольную авторскую трактовку имен и названий из области кинематографа отечественного. Рустам Хамдамов стал Хандамовым, фильм «Альба Регия» превратился в «Альба Регио», а известные литераторы А.Штейн и А.Калинин, лишенные даже инициалов, оказались... режиссерами экранизаций своих собственных сочинений — пьесы «Океан» и прозы «Возврата нет». Однако все эти милые небрежности, содержащиеся в авторском комментарии к интервью с актрисой Татьяной Самойловой, затмевались текстом самого интервью. Согласно этому тексту, во время Каннского кинофестиваля 1969 года некие «высокопоставленные вельможи» перед просмотром фильма «Анна Каренина» «дернули занавес фестиваля и сказали: «У нас есть своя Анна». И пускать даже не разрешили «Анну Каренину» на экран». В газете, где, как видно, нет ни отделов корректуры, ни бюро проверки (ибо все вышеперечисленные фактологические ошибки могли бы быть легко устранимы, стоило только взять в руки такое доступное издание, как «Кинословарь»), с той же очевидностью отсутствует институт ответственности за печатное слово. На самом деле, во время Каннского кинофестиваля (только не 1969, а 1968 года), ознаменованного известными историческими событиями, фестивальный занавес «дернули» не кто иной, как Франсуа Трюффо и Жан-Пьер Лео, демонстрировавшие таким образом свои антибуржуазные настроения и ровным счетом ничего не имевшие против советского фильма «Анна Каренина». Аберрации памяти, простительные выдающейся актрисе — каждому из нас подчас изменяет память, — воплотились на газетной полосе во всем косноязычии черновой диктофонной расшифровки, без минимальной стилистической и фактологической правки.

На страницах все того же «Московского комсомольца», помнится, взошла звезда Дениса Горелова, «enfant terrible» отечественной кинопрессы; однако своего наивысшего расцвета его творчество достигло в пору сотрудничества с газетой «Сегодня». В этом издании, по крайней мере на полосах, посвященных искусству, весьма кстати пришелся экстремистский стиль Горелова, замешанный на недюжинной юношеской начитанности, мастерстве словесного жонглирования и неизжитых детских комплексах. Эти свойства, бесценные для опусов того же автора, опубликованных, скажем, в журнале «Столица» и посвященных социальным проблемам (кажется, в том и состояла изначальная специализация журналиста Горелова), применительно к кинематографу обнаруживают свою полную несостоятельность. Уравненность текста и предмета, уместная в разговоре о летнем отдыхе в Крыму или о крысах на московских улицах, в гореловских материалах о кино выглядит графоманством — порой оголтелым — «отвязанного» тинейджера, не ведающего простейших хрестоматийных сведений о предмете.

К примеру, на одной из своих авторских кинополос «Курьер»[1] Денис Горелов обрушивает на читателей два особо впечатляющих образца собственной «фирменной» словесности, не уступающих один другому по агрессии. В первом случае речь идет о фильме «Пешаварский вальс», который апологизируется в тексте как «самый жуткий, самый черный фильм о войне, правдой затмивший «Апокалипсис». Во втором случае агрессия направлена на «Список Шиндлера», где, как выясняется, «с искусством получилось не ах, скромненько», зато «...лицо Спилберга проявилось в полной мере — ибо нет евреям равных в эстетизации собственного рабства». Далее по тексту евреям дается целый ряд императивных рекомендаций по сохранению нации. Среди них такое: «Пора уже понять: если ты не умеешь ничего, кроме как играть на скрипочке или писать юмористические рассказы, — надо хотя бы уметь набить патронами магазин. Невелика наука». И еще: «...к черту твою интеллигентную религию. Война требует мусульманских правил: за одного сверхчеловека — попадешь в рай, за двух — запишут в святые, и так далее, трудись».

Само собой, в обоих случаях ни эстетический, ни культурологический, ни какой-либо иной способ анализа фильмов не подразумевается; тексты Дениса Горелова, как правило, представляют собой словесный поток, составленный из каламбуров, цитат, апокрифов и слегка окультуренного фольклора, притом все это к предмету разговора отношение имеет самое отдаленное. Зато чрезвычайно корреспондируется с садомазохистской страстью излучать и потреблять отрицательную энергию, характерную ныне для многих пишущих и читающих.

Весьма поверхностно и крайне приблизительно считывая тексты фильмов и кинобиографий, Денис Горелов при этом также не утруждает себя и точностью фактологии. Например, в лирическом эссе по поводу «Увлечений» Киры Муратовой вдохновенно путает Генделя

---

[1] См.: газета «Сегодня», 1994, 4 июля.

с Бетховеном[2]. А в некрологе, посвященном Ю.Т.Ходжаеву, патетически извещает читателей, что Юрий Тигранович скончался 10 октября 1993 года, «как и подобает видному энциклопедисту — в читальном зале библиотеки Госкино...»[3]. Библиотека Госкино была уничтожена вскоре после ликвидации самого Госкино в 1991 году; право, такая неточность не заслуживала бы даже и упоминания, если бы не проецировалась на оскорбительно игривый тон публикации, не содержащей ни слов скорби, ни соболезнований, — написанной, по признанию самого автора, с чужих слов. Этот пример чрезвычайно показателен для нынешней квазижурналистики, существующей в некоем «своем» законе, вне нравственных норм.

Впрочем, происхождение этого закона на сегодняшний день вполне очевидно: тут работает простейший механизм зависимости, о котором говорилось в начале заметок. Выйдя из-под контроля сверху, отечественная пресса — в нашем случае киножурналистика — попала под контроль снизу, став едва ли не главным инструментом тусовки.

К понятию кинотусовки необходимо подходить дифференцированно, различая ее многоуровневость. Имеются тусовки аппаратные, фестивальные, газетные, журнальные, телевизионные, ресторанные, кабинетные, телефонные и прочие иные.

О фестивальных тусовках написано и говорено много — главным образом, вокруг «этого сладкого слова «халява». Право, было бы непростительным ханжеством в который раз уличать в этой пагубной страсти представителей кинопрессы, в то время как ажиотаж чревоугодия на дармовщинку охватил в последние годы едва ли не весь отечественный, в том числе и кинематографический, истеблишмент. Здесь важно вот что: для киножурналистов определяющим фактором участия в перманентных кинопирах является именно ритуал приобщения к поверхностному слою кино, к его праздничной оболочке, раскрашенной знаменитыми актерскими лицами и легендарными киноbиографиями.

В отличие от западного опыта, признающего, конечно же, привилегию прессы в деле «кинопромоушена», но при этом устанавливающего логически необходимую дистанцию между творцами и журналистами, наш опыт эту дистанцию отвергает. Вопреки мировой практике, у нас перепутаны структуры таких разнофункциональных мероприятий, как презентация и премьера. На презентации, должные быть прерогативой именно прессы, у нас непременно приглашаются разнообразные VIPы — артисты, режиссеры, политики и бизнес-шоумены, вытесняющие прессу на позиции обслуживания не столько события, сколько его антуража (сиречь тусовки). Премьеры же, эти праздники для творцов, в свою очередь превращаются в журналистские ярмарки тщеславия, ибо быть приглашенным на премьеру (точнее, на премьерный фуршет) — для представителей прессы вопрос престижа и самоутверждения. Неудивительно поэтому, что журналисты, аккредитованные на фестивалях, приглашаемые на презентации и премьеры, менее всего озабочены проблемой осмысления кинопроцесса либо конкретного фильма в каком-либо ином контексте, кроме собственно тусовочного.

Такая киножурналистская психология есть производное подсознания, не отягощенного профессиональным знанием, реже — следствие разумного цинизма, свойственного как раз профессионалам от киножурналистики. Механизм этой психологии первым прочувствовал и использовал хозяин «Кинотавра» Марк Рудинштейн. Именно коллективный журналистский и кинокритический восторг от приобщения к новым формам «кинопромоушена» раскрутил колесо Сочинского кинофестиваля, и частное мероприятие обрело статус события национального значения. То очевидное и общепризнанное положение, по которому основное содержание этого фестиваля составляет не кинематограф, а тусовка, воспринимается кинопрессой в силу всех ее вышеописанных свойств как норма. Раздражает эта норма в основном тех журналистов, кто в тусовку не вписывается или не желает вписываться. Рудинштейн же совершает грубую ошибку, пытаясь навязать прессе зависимость. Она, пресса, предпочитает пафос добровольного и интимного служения тусовке.

Замечательно усвоив уроки «Кинотавра», эстафету управления киножурналистикой подхватил хозяин другого кинематографического «салона» — арт-директор Киноцентра Вячеслав Шмыров. Он получил в распоряжение готовую инфраструктуру, куда входит целый штат сотрудников, осуществляющих кинопросветительскую деятельность (сюда относятся регулярные коммерческие и общественные просмотры, встречи и развлечения, проходящие в нескольких залах), а также довольно мощное пресс-агентство, способное обеспечивать постоянную связь с журналистами. Вниманию кинопрессы предлагаются еженедельные заседания пресс-

[2] Там же, 1994, 23 апреля.
[3] Там же, 1993, 13 ноября.

клуба с просмотрами и пресс-конференциями, а также многочисленные ретроспективы, недели и мини-фестивали; не забывают здесь и о престиже киножурналистской профессии, от имени которой вручаются ежегодные призы лучшим фильмам и их создателям.

Пресс-агентство Киноцентра пользуется у киножурналистов немалой популярностью в силу стабильности мероприятий и общего заботливого отношения к прессе. Такая структура могла бы выполнять роль настоящего журналистского клуба, действующего на профессиональной основе, в рамках которого представители кинопрессы получают систематическую информацию о событиях в кино, принимают участие в семинарских занятиях (хотя бы на уровне киноликбеза, в котором, как выяснилось, немало нуждаются) и, что важнее всего, встречаются с кинематографистами на началах профессионального, а не фуршетного общения. В свое время именно такую функцию выполняло объединение молодых кинокритиков при Союзе кинематографистов, минуя которое не могла состояться ни одна киножурналистская или кинокритическая биография. Увы, организация эта оказалась одной из жертв горячих перестроечных разрушений — не без постыдного участия автора этих строк, а также все того же Вячеслава Шмырова, вместе с В.И.Толстыхом избранного в руководство объединения последнего призыва.

Печально, но факт — задачи Киноцентра подвижническую деятельность явно не предусматривают, зато вполне подразумевают деятельность тусовочную, которая заключается в создании вокруг Киноцентра некоего горделивого мифа о «лучшей жизни», происходящей в его стенах — в отличие от стен угасающего Союза кинематографистов. Естественно, для поддержания такого мифа выгодна культивация профанных свойств кинопрессы, плохо ориентирующейся в мире кино. Тусовка Киноцентра выставляет свои ориентиры, по ним и совершается бесконечный журналистский марафон вокруг фестивалей «Киношок» и «Кинофорум» с его конкурсом на замещение престижных должностей «режиссеров XXI века».

Прошлый опыт В.Шмырова как кинокритика не вызывает сомнений в его художественном вкусе; смущает то, что нынче арт-директор Киноцентра, кажется, всерьез претендует на создание нового идеологического мифа о некоей кинематографической генерации, единственно жизнеспособной в современном киносообществе. Назвать эту генерацию молодежной можно лишь с немалой натяжкой, ибо в орбиту тусовки Шмырова попадают одновременно почти юный Иван Охлобыстин и совсем зрелый Иван Дыховичный, относительно молодой Алексей Балабанов и молодой, но не очень Сергей Сельянов, не говоря уже о самом мэтре — Владимире Хотиненко. Все эти, а также многие другие персонажи удостаиваются в последнее время особого, повышенного внимания кинопрессы; в этом смысле Киноцентр по сути осуществляет функции первоначальной раскрутки фильмов и их создателей, имеющей, однако, не экономический, а именно что идеологический эффект. Тут вступает в силу некая негласная конвенция, труднопостижимая и почти недоказуемая субстанция, именуемая «террором среды». Надо ли говорить, что картины и творцы, по тем или иным причинам не попавшие в орбиту тусовки Шмырова словно бы и не существуют.

Например, в прошлом году киножурналисты почти дружно проигнорировали ряд отечественных картин, без которых палитра кинопроцесса остается явно обедненной, — я имею в виду такие фильмы, как «Вива, Кастро!» Бориса Фрумина или «Счастливый неудачник» Валерия Быченкова.

Характерна и реакция прессы на картину «Утомленные солнцем», автор которой Никита Михалков ни в какую из кинематографических тусовок не вписывается. Публикации по «Утомленным солнцем» чаще всего представляют собой пересказ сюжета с позиций «прокурорского надзора» — это давно уже признанные хорошим тоном публицистические выступления на тему классового происхождения художника и его ответственности за это. Притом чаще всего опускается такой момент, как собственно художественное содержание фильма. Даже уважаемый кинокритик Андрей Шемякин, пытаясь объяснить феномен оскаровского успеха Никиты Михалкова, готов «назвать кучу факторов, определивших триумф картины», но забывает всего лишь один-единственный — а именно творческий[4].

Главная беда в том и состоит, что художественное качество предмета, то есть фильма, либо кинособытия для киножурналиста является фактором второстепенным по отношению к тому месту в идеологической иерархии, которое фильму либо событию предписано тусовкой. Недаром кинопресса последних лет так любит создавать культовые фигуры и культовые фильмы: здесь и уже упоминавшийся Иван Охлобыстин, и сценаристка Рената Литвинова, и картины «С Новым годом, Москва», и «Лимита» — очевидно уязвимые по искусству явления...

[4] «Общая газета», 1995, 3 марта; 5 апреля.

Примечательно в этом смысле выглядит еще один «культовый» персонаж сегодняшней киножизни — а именно критик Александр Тимофеевский, уникальный тип светского маргинала, теневой предводитель кулуарно-телефонно-ресторанной тусовки. В своем изящном эссе «А.А.Тимофеевский и русская жизнь 1970—1990-х годов»[5] петербургский кинокритик Татьяна Москвина весьма ярко описывает путь своего героя из денди интеллектуального андерграунда в серые кардиналы кинематографической перестройки; однако, живописуя его ранний, богемный период, биограф не раскрывает способов воздействия Тимофеевского на общественное мнение (не считая ссылок на его эрудицию в части Нагорной проповеди, Томаса Манна и Питера Гринуэя). Иначе и быть не может — ибо то, что сам Тимофеевский с удовлетворением называет даром суфлирования, на самом деле есть умение собирать и распространять многочисленные кинематографические апокрифы.

«Суфлерская» деятельность Александра Тимофеевского представляет для нас интерес в той ее части, где она имеет выход на прессу. Последнее время Александр активно суфлировал в издательском доме «Коммерсант», в том числе на должности заместителя главного редактора журнала «Столица», который при его непосредственном участии превратился в провинциально-тусовочную трибуну и по сути самоуничтожился. Весьма успешно складывается и суфлерская деятельность Тимофеевского в газете «Коммерсант-Daily»: например, в номере от 1 марта сего года в отчет о пресс-конференции, посвященной предстоящему Московскому международному кинофестивалю, по подсказке Тимофеевского фестивалю был приписан «отказ от амбиций быть фестивалем категории «А» — чего на самом деле не было. При этом эксперт не счел необходимым подсказать автору отчета, что фамилия главы «Совинтерфеста» вовсе не Отанесян, а Атанесян и что судебный иск по фильму «Серп и Молот» составляет не 100 тысяч, а 100 миллионов рублей (этот факт приводится со слов автора заметки в «Коммерсант-Daily» Н.Осиповой. — *А.К.*). Впрочем, правда и точность — категории, очевидно, неуместные там, где создается идеология и одновременно мифология нового общества.

Увы, механизмы власти в нашей стране продолжают действовать по все той же схеме. Нужно же кому-то и сегодня занять опустевшие ниши игроков, интриганов и серых кардиналов. И пусть кинопресса продолжает верить в то, что она «свободна» и «независима».

Сегодня окончательно ясно, что никакие ликбезы, семинары и «встречи с интересными людьми» нынешние представители кинопрессы не воспримут — прежде всего в силу собственных амбиций, санкционированных тусовкой. Выход из тупика нынче видится разве что парадоксальный — в вытеснении тусовки-междусобойчика сообществом на манер своеобразного цехового Ордена, где в чести профессионализм и достоинство. По законам именно такой выгородки существовал во времена оные знаменитый рижский журнал «Кино» под редакцией Нины Колбаевой, ставший оазисом кинокритической свободы посреди тотальной конъюнктуры; нынче же в море непрофессиональной кинопрессы на схожих условиях существуют лишь «Искусство кино» и петербургский «Сеанс»; в последнее время на эти же рубежи пытается выйти кинобюллетень агентства «Интермедиа», восполняющий глубокие информационные провалы в области кино.

Немало обнадеживает в этом плане опыт из сферы более популярной, и касается он, как ни странно, все того же «Московского комсомольца», где кроме Натальи Журавлевой печатаются теперь еще несколько киножурналистов. По их общей инициативе и их силами прошедшей зимой в Центральном Доме кино был организован специальный кинофестиваль «Московского комсомольца», который буквально в одночасье разомкнул эту газетную тусовку. Составив репертуар по рекомендациям профессионалов (здесь необходимо назвать в первую очередь эксперта «МК» по кино доктора искусствоведения В.Фомина), «комсомольцы» создали свой ангажемент и отныне трогательно опекают фильмы и кинематографистов — участников своего фестиваля. Остается надеяться, что со временем в орбиту этой новой тусовки будет вовлекаться все большее количество разнообразных явлений кинематографа и все больше кинотворцов, а кинообозревателям «МК» не останется ничего иного, как выдавать в свет грамотную информацию и вести объективную летопись киноистории.

Ну, а напоследок вернемся к началу. Как гласит кинолегенда, на просмотре первого рабочего материала упомянутого эпизода из «Заставы Ильича» зоркий глаз режиссера заметил, что газеты на стенах комнаты — все сплошь из одного тиража да еще и наклеены однообразно — «шапкой» вверх. Разумеется, Хуциев эту сцену тут же переснял. Мастер не мог себе позволить никакой профанации.

...А в нашей квартире газеты все никак не переклеят.

---

[5] «Искусство кино», 1995, № 1.

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Трагедия бесстилья

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Рисунок В. Чайкаускаса

Анжелика Артюх. Олег Альбертович, не секрет, что, став кинорежиссером, вы осуществили свою заветную мечту. Теперь статьи Олега Ковалова появляются все реже, лекции перед фильмами в «Спартаке» оформились в легенды, и даже на вашей визитке не осталось места для слова «кинокритик». Однако долгие годы существования в кинокритике тоже не прошли для вас даром. Как критик и режиссер, что вы можете сказать о дистанции, разделяющей (связывающей) оба качества?

Олег Ковалов. Я не делю себя на режиссера и критика. Когда я не мог заниматься режиссурой, критика мне ее отчасти заменяла. Анализируя фильмы, я как бы попутно учился режиссуре... В моих статьях есть прямые подсказки — как, по-моему, режиссерам лучше было бы воплотить их же идеи. В работах о фэксах, А.Германе, В.Рубинчике есть даже такой эссеистский ход: я придумывал и описывал кадры, более истинные для их поэтики, чем действительные экранные изображения. До сих пор уверен, что более «ФЭКСовским» было «мое» появление Медокса, героя «СВД», у дверей придорожного трактира: метельный столб останавливает движение у крыльца, и снежинки, стягиваясь, образуют фигуру этой юркой ледяной куклы... На мой взгляд, критик должен не «самовыражаться», а пытаться понять иную художественную систему и говорить как бы изнутри нее. Это — прямой путь к режиссуре, которая тоже призвана осваивать иные личностные миры. Так, если мир ефрейтора Кочеткова («Сады скорпиона») — во многом мир моих родителей и моего детства, то миры Веры Холодной («Остров мертвых»), Хармса («Концерт для крысы») или Эйзенштейна («Сергей Эйзенштейн. Автобиография») — лежат, по видимости, вне моего личного опыта.

Критики приходят в режиссуру от раздражения: французскую «новую волну» так допекло «папенькино кино», что захотелось показать, как нужно делать фильмы... Когда я стал делать «Сады скорпиона», меня угнетало отсутствие в нашем кино авангардного начала, а более всего — тупой, бескрылый, заурядно-повествовательный монтаж. По рутинному языку наших фильмов невозможно поверить, что был XX век с его великим искусством. А вот в кадрах, скажем, Люка Бессона (намеренно беру, в общем, фигуру не самого большого новатора) он отпечатался. По ним видно: да, были и «интеллектуальный» монтаж Эйзенштейна, и эксперименты с «киновременем» Рене,

и деструкции Годара... Потому я и хотел показать веер монтажных приемов. А скучнейшие титры наших фильмов! Художник В.Чейкаускас сделал к «Садам скорпиона» титры, которые ОТК студии отказался принимать. Прочесть их мудрено, зато их упоминали в рецензиях, что редкость.

А.Артюх. И все-таки вы пишете (пусть редко), а значит, думаете не только о режиссуре, но и о критике. Каким вам представляется образ современной критики?

О.Ковалов. Критика неоднородна... С интересом читаю Л.Аннинского, Ст. Рассадина... Но обычно в их работах рельефнее проступает образ самого автора, чем абрис предмета его анализа. Исповедальная критика часто слышит лишь себя, в хоре — улавливает созвучные себе голоса: ей трудно переступить порог иного художественного мира. Вот рецензии Л.Аннинского в «Московских новостях»: несоответствие горячечно-взволнованных интонаций элементарности разбираемых киноструктур настораживает. Все оттого, что фильм здесь — зацепка, повод повращаться в кругу излюбленных идей о «почве» и путях народного характера. Но о том же несопоставимо глубже, чем в «Ближнем круге» или у С.Говорухина, сказано у А.Сокурова и Е.Юфита, но они критику чужеваты и малопонятны, а в итоге — открытия обойдены вниманием яркого литератора. А брезгливые строки об Э. Лимонове и В.Сорокине недостойны пера Ст. Рассадина... Результат: «Подросток Савенко» и «Норма» не только не освоены критикой, но, похоже, даже не прочитаны. Чему удивляться — не замечена публикация романа (!) А.Платонова (!) «Счастливая Москва»! Зато как азартно участвуют маститые критики в опросах прессы о телепередачах — изумляет само количество времени, потраченного на сидение у телевизоров.

Что ж, салон так же в свое время проспал и импрессионизм, и дадаизм, и Л.Бунюэля, и ОБЭРИУтов, и Л.Добычина — как недавно фильмы «Папа, умер Дед Мороз» и «Дом под звездным небом» — на то он и салон. Но силовые линии культуры проходят в непредсказуемых местах — и уж не там, где изливаются гражданские скорби и ходят люди во фраках. Культура живет, играя на свежем воздухе.

Критика должна заниматься своим прямым делом — не эссеистикой на общие темы, а анализом явлений культуры. Вот книга И.Голомштока «Тоталитарное искусство»: что там можно узнать о «святая святых» — «внутреннем мире» автора? Ничего, и слава Богу. Зато как много открывается в том, что ранее считалось просто неприличным анализировать.

Понятно, отчего наша критика избегает своих прямых обязанностей: анализ фильма — анализ изображения, а с этим у нас традиционно туго. Был и остается культ слова, а не картины. Отсюда все беды культуры и общества. Идеологизированное или пролитературенное (что одно и то же) сознание не дает критику выйти за пределы драматургии фильма (а великие кинообразы рождались и независимо от сценарной рутины) или же незатейливого «хорошо» или «плохо» сыграл актер (что определит любая домохозяйка). К тому же критика как не знала истории кино, так и не желает ее знать.

В этом отношении даже в серьезных журналах встречаются удивительные вещи вроде уничижительного разбора фильма «Прорва» с точки зрения его... драматургии, хотя смыслообразующее начало этого шедевра — изображение, а не сюжетика[1]. Или огромная статья Д.Островского о «мутациях культурного сознания конца 20-х годов» под давлением крепнущего тоталитаризма[2]. Их сейсмографом и выразителем объявляется Б.Барнет, традиционно считавшийся режиссером «незавербованным». Ан нет, оказывается, он просто ловчее других выполнял социальный заказ — в мертвые схемы вдыхал интимную задушевность, делая осточертевшую «пилюлю» приятной для общеобязательного употребления. Но как мешает киноведу то, что должно бы вызывать у эрудита благоговейный трепет, — сам... киноматериал, как мучительно пытается критик преодолеть... Барнета, в принципе «неудобного» для вытягивания «из него» умозрительных концепций! Во имя них приходится многословно доказывать, что Наташу Коростелеву, пленительную «девушку с Коробкой», зритель полюбил за пролетарскую прямолинейность «утопического «нового человека». Да видел ли критик фильм? Наташа там занимается, так сказать, «индивидуальной трудовой деятельностью» (делает шляпки для продажи) — то есть является тем самым «мелкобуржуазным элементом», что дружно осмеивали фельетонисты 20-х годов и который поэтизировал Барнет.

---

[1] «Киноведческие записки», 1993, № 7.
[2] «Киноведческие записки», 1994, № 22.

Она — воплощение уютной и неистребимой «старорежимности», и поэтому ее полюбил зритель. Критика раздражает, что чинуши из домкома выступают у Барнета не как представители власти, что должна «карать» и «миловать» героев, а как частные лица, растерянные перед запутанностью их любовных отношений, — но как раз это живо и интересно. Странно, что молодой интеллектуал видит здесь художественный просчет, по сути, призывая режиссера к однозначности решений — однозначными решениями критику легче манипулировать.

Этим он обрекает себя на внутреннюю слепоту, мешающую выстроить действительно интересную киноведческую концепцию — скажем, о грандиозном по замыслу и воплощению фильме «Мисс Менд», первом законченно «постмодернистском» произведении советского экрана. Но Д.Островский объявляет киносериал сокрушительной неудачей за то, что он создан «не по правилам»...

А.Артюх. Но говоря о проблемах критики, мы не можем не учитывать проблемы меняющегося сознания.

О.Ковалов. Сегодня появился человек с «мыльным» сознанием. Наши новые фильмы в массе своей созданы режиссерами-телезрителями, лишенными самого чувства экранного пространства: с кадров легко считывается, кто воспитан киноизображением, а кто — видеосалонами.

Телезрители рождают и «мыльную» критику, глубокомысленно рассуждающую о морально-этической проблематике фильмов «Список Шиндлера» и «Утомленные солнцем» вместо того, чтобы дать эстетический анализ этих выдающихся произведений коммерческого кинематографа. Это помогло бы понять, как случилось, что в конце кровавого столетия появляются фильмы о геноциде, «приятные во всех отношениях»? Отчего вдруг больное человечество востребовало ленты, где анализ природы зла априори выносится за скобки — явно предпочитая наркотик тому лекарству, что было в фильмах «Магазин на площади», «Эшелон из рая», «Без надежды», «Лакомб Люсьен»... А без разговора о природе зла самые апокалиптические картины насилия являются лишь тонизирующим аттракционом, рассчитанным в конечном итоге на чисто биологическую реакцию — приятное щекотание нервов... Но вместо этого мы предпочитаем морализировать, разбирая, как это было в рецензии «Литературной газеты», кого нам, видите ли, больше «жалко»: Котова или Митю из НКВД? В стране, где все-таки Достоевский писал, это, конечно, вопрос вопросов.

Повторяю, фильмы С.Спилберга и Н.Михалкова — выдающиеся в своем роде, потому и заслуживают бескомпромиссного и бесстрашного анализа, а не слащаво-конъюнктурных восторгов прессы и телевидения. Отсутствие дерзости, трезвости и юмора не говорит о здоровье критики — так, большинство нынешних российских фильмов заслуживает лишь фельетона, а фельетонов этих нет. А какой роскошный мог бы быть написан о созданном в эстетике Присыпкина фильме «Лимита»! Вольному воля — восхищайтесь на здоровье бравыми «новыми русскими» (каждый социальный слой имеет право на своих бардов), но ради всего святого не морализируйте при этом, да еще так неискренне и потому назойливо! Блатной романс и соцреализм сами по себе тошнотворны, а смесь их — вообще непереносима для желудка. Заповедью критика, по-моему, должно быть наставление Маяковского: «Пускай кричат в партере «Браво!»/ Но мы, где пошлость, везде/ Должны, а не только имеем право/ Негодовать и свистеть».

«Свистеть» мы явно разучились, зато стан наш легко сгибается в привычном лакейском полупоклоне перед влиятельными фигурами. Поза эта не дает видеть, что режиссерская профессия стремительно вырождается, а уровень российского кино катастрофически низок. Но прочесть об этом невозможно — а ведь пока нет диагноза, невозможно лечение...

А.Артюх. А кого из младшего поколения критиков вы считаете «способными к диагностике»?

О.Ковалов. Всегда читаю Сергея Добротворского. Фантастически одарен Михаил Трофименков, хотя ему следует, наконец, перестать петь дифирамбы посредственным фильмам лишь на том основании, что они созданы режиссерами «его поколения».

Вообще проблема «молодой критики» (да и не только ее) упирается сейчас в отсутствие гражданской смелости, попросту — в вульгарный страх задеть какую-нибудь «священную корову», которая к тому же и подкармливает нищего критика. Уходит благословенная горбачевская гласность, возрождающейся империи нужен пантеон официозных художников. В условиях, когда эти мифологические фигуры выдуваются из пустоты, профессия критика уже столь же опасна, что и профессия журналиста. Но ведь сказал же польский сатирик:

«Критик, как и будильник, не должен быть слишком деликатным»...

А.Артюх. А не хотелось бы вам вернуться в критику? Ведь ваш профессиональный рейтинг до сих пор остается очень высоким.

О.Ковалов. Чтобы заниматься критикой не обязательно писать. Есть блок фильмов, которые являются, по сути, визуальной критикой. Ярчайший пример — «Дракула» Ф.Ф. Копполы. Это не только великая экспериментальная лента, созданная с мальчишеской увлеченностью (такую бы энергию — да нашим скучнейшим «молодым кинематографистам»), но и гениальное критическое эссе о том, как природа зла трактовалась искусством XX века — Эйзенштейном, Мурнау, Лангом... Коппола предлагает не только культурологическое и социопсихологическое исследование проблемы, но феноменально прослеживает то, что является генезисом изображения в кино. Его поздние работы (впрочем, это качество было уже в его первой работе — недооцененной вариации на тему кинематографа Хичкока) — грандиозные примеры опытов именно кинокритика, просто оперирующего визуальными образами.

Опытов подобной критики в истории кино довольно много, просто отсутствие должной культуры мешает нам опознать их. Без нее, скажем, невозможен адекватный анализ «Сатирикона» Ф.Феллини, где показано, как сквозь эпоху упадка Римской империи словно прорастают имиджи и стили последующих эпох — вплоть до архитектурных пространств тоталитарных государств и эстетики хиппи... Невозможно воспринять проблематику этого фильма, не задавшись вопросом о том, как художественный стиль эпохи словно отбрасывает тень и «назад», и «вперед», как своими трансформациями и мутациями он формирует характер нации и человека. И самое главное для критики — не светские сплетни, а анализ взаимоотношений художественного стиля и жизни общества.

А.Артюх. А для режиссуры?

О.Ковалов. Для режиссуры, может быть, и нет. Однако полноценную картину жизни общества невозможно создать, игнорируя его язык. Скажем, А.Солженицын в грандиозном «Архипелаге ГУЛАГ» природу тоталитарного зла пытается вывести из чего угодно — из политических интриг, характеров вождей, исторических катаклизмов, но не из характера самого языка эпохи. Ведь и интриги, и революции, и физиономии лидеров — всего лишь производные от него и созданных им мифов. Вот почему самыми глубокими исследователями тоталитаризма являются все же Дж. Оруэлл с его поразительным трактатом о «новоязе» и А.Платонов. А из наших современников — безусловно, В.Сорокин. В кино же лучшим и талантливейшим фильмом о сталинизме «была и остается», казалось бы, чисто лабораторная по своим задачам «Прорва», где личность явлена как производное от ведущего стиля эпохи.

А.Артюх. Мне и «Остров мертвых» кажется фильмом о сопричастных друг другу метаморфозах стиля и сознания.

О.Ковалов. Конечно, это фильм о жертвах стиля. Кажется, только в одной статье[3] написано именно об этом, а не о какой-то «ностальгии», дружно приписываемой мне критиками. И в «Садах скорпиона» Кочетков — производное стиля эпохи...

А.Артюх. Вы воспринимаете стиль на уровне бытия?

О.Ковалов. Так оно и есть. Посмотрите, как выглядят газеты, пишущие слово «мистика» славянской вязью, или рекламные завитушки на конструктивистских зданиях; почитайте объявления, предлагающие выстроить в городской квартире арки и фонтаны... Только кажется, что я говорю абсурдные вещи. На мой взгляд, трагедия нашего времени — это трагедия бесстилья.

---

[3] Сириевля Н. Три песни о Родине. — «Искусство кино», 1994, № 9.

Когда же придет «настоящий критик»?

Даниил Дондурей. В суете текущих дел мы не успеваем отслеживать изменения, которые происходят сегодня в критике. Настала пора поговорить об этом специально. Иссякла или, скажу мягче, истончается вековечная российская традиция — некогда великая миссия толстых журналов. В обществе электронных коммуникаций уже никто не вибрирует по поводу статьи, к примеру, в «Новом мире», которую доброхоты дали почитать на ночь. Что-то самое существенное изменилось в смыслах, приоритетах, в самом механизме бытования культуры в самом широком смысле. А вслед за этим трансформировались отношения критики с творцами, с публикой внутри самого цеха. Опыт коллективной рефлексии по поводу собственной профессиональной роли (журнал-то наш остался чуть ли не единственным толстым и относительно массовым регулярным искусствоведческим изданием) может оказаться сегодня делом незряшным.

Я бы хотел обратить внимание на двойственность положения нынешней кинокритики.

С одной стороны, отечественные кинематографисты убеждены, что критики зарабатывают на хлеб насущный, делая себе имя на заведомой ненависти к их произведениям. «Настоящим критиком» в этом враждебном лагере объявляется только тот, кто благорасположен к тебе. Во всех остальных случаях критики игнорируются. Недаром в нашем опросе преобладают ответы типа: «Статьи о моем фильме не читаю»; «Они мне не интересны»; «Не хочу, чтобы на мне зарабатывали».

С другой стороны, игнорировать критиков в нынешней социокультурной ситуации становится все труднее, поскольку они теперь контролируют важную сферу кинематографического бизнеса. Сегодня именно критики, а не художники и тем более не чиновники выступают кураторами, попечителями фестивальной жизни — практически единственной формы публичного существования российского кино. Но дело не только в том, что они отбирают картины, назначают жюри, присуждают премии. В конечном счете они выступают в роли ведущих имиджмейкеров — создателей статусов, вершителей судеб. Сделанные их руками и на их компьютерах биографии, скандалы, шлейф известности — весь упаковочный дизайн, в котором подается произведение, влияет на конечный результат не меньше, чем собственное качество вещи. За этим стоят будущие проекты, гонорары, сама возможность существования в профессии. Так во всем мире. И — постепенно — у нас. Но пока в очень клановом, завязанном по преимуществу на приятельских отношениях варианте. Таким образом, критик, за исключением немногих независимых, становится политическим деятелем в кино.

Конечно, посредничество между создателями и потребителями дифференцировалось. Сегодня критика вынуждена обслуживать разные субкультуры: завзятых киноклубников, «отвязанных» тинейджеров, массу обывателей с высшим образованием. Она предстает в обличье то развлекательных, то высоколобых телепередач, стилизуется под светскую хронику. В нашей ситуации отсутствия рынка почему-то именно рыночная — в самом вульгарном, максималистском смысле — конъюнктура становится ведущей функцией критики.

Изготовление товарных имиджей — тончайшая работа. Мастера из «Сегодня», ««Коммерсант-дейли», «Эха Москвы» делают ее — каждый на свой лад — виртуозно, соединяя образованность, прекрасное владение словом, считывание контекстов с вкусами разных аудиторий: в стиле парадокса, с доверительной домашней интонацией и т.д. Все это включено в

интенсивную деятельность по созданию реальных и в то же время фиктивных продуктов как массового, так и профессионального сознания. Один содержательный слой накладывается (перепутывается) с другим, искажение встраивается в искажение... Идет — в первую очередь на телевидении — своего рода умножение искажений, так что уже почти невозможно определиться в более или менее устойчивой системе координат. И это , в общем, естественно на фоне нашей общей невнятицы, апатии и, одновременно, взнервленной непредсказуемости в любой точке существования.

Газеты, лакированные издания, телевидение в соответствии со своим предназначением — что, наверное, нормально —взбивают пену собственных рейтингов. На это имеется прекрасно оплачиваемый массовым рынком социальный заказ.

Но ведь кто-то должен эту пену сдувать. Может быть — мы?

Нина Цыркун. Должна сказать, что мне нынешняя ситуация в отечественной кинокритике представляется если не особенно плодотворной, то, во всяком случае, весьма благоприятной. Осуществилась, наконец, возможность, к которой стремится в этой стране любая интеллектуальная деятельность, — существовать абсолютно апрагматично.

Это стремление, которое всегда вынужденно камуфлировалось, заставляя критику выступать в обличьях учителя жизни, поводыря, обличителя или провокатора, теперь может спокойно реализоваться, предоставив критике развиваться в жанре sui generis[1], имеющего свой идеал в литературе как чистейшем воплощении бескорыстной деятельности. Ведь любое искусство имеет прикладной характер: под музыку можно сочетаться браком или хоронить, картиной можно закрыть пятно на обоях, а книжку можно только читать.

Приведу аналогию. В кино словесный антураж имеет необязательный характер. Сценарий, скажем, придумали продюсеры для того лишь, чтобы удобнее было составлять смету. А у нас из подсобного средства он превратился в нечто самодовлеющее — в так называемый «литературный сценарий», некий удобочитаемый род литературы. И соответственно стремится осуществить себя в идеальной форме, что, естественно, требует полного освобождения от кинематографических привязок. Тут встает вопрос: а зачем вообще этот жанр нужен?

Кинокритика, по-моему, подошла именно к такого рода пределу, где она чувствует себя окрыленной и независимой. Тем не менее, сакраментальный вопрос о взаимодействии критики с породившим ее кино то и дело возникает. Мне это напоминает «основной вопрос», который философия спокон веку решает и не может решить: что первично — материя или сознание? Так же и критика, выясняя свои отношения с кинопроцессом, все время как бы решает для себя: что же первично — кинопроцесс, который она должна описать, или же она сама, которая должна предписать этому процессу некие пути мелиорации, рационализации и т.д. — то есть способы существования.

Эта проблема не имеет решения, но она выступает спасительной нишей всякий раз, когда наступает ситуация беспроблемности или беспочвенности. В таких случаях всегда возникает возможность углубиться во внутрицеховое обсуждение, заняться выяснением собственного статуса, собственных взаимоотношений, определением контекстов и проч., имитируя таким образом деятельность, то есть опять же возвращаясь в стихию чистой имитации, в поле квазиприкладной, но на самом деле совершенно бескорыстной деятельности.

Практикующие кинематографисты теряют к критике всяческий интерес. Им, в сущности, все равно, как будет описан плод их труда, ибо критика представляет другой тип функционирования, не имеющий никакого отношения к их собственной деятельности.

Что же касается воздействия на публику, то здесь надо признать, что общественное мнение формируется теперь отнюдь не профессиональной критикой, которая канализирована в чрезвычайно узкие рамки и имеет как чисто литературный жанр интерес и хождение преимущественно внутри собственного цеха. Общественное мнение формируется посредством так называемых petite journalistes или paparazzi — «мелких журналистов», которые берут на себя функции кинематографических критиков. В этом, в сущности, не было бы ничего плохого, так было искони и так водится во всем мире,

[1] Своего рода *(лат.)*.

если бы здесь, как и везде у нас, не происходило смешение, которое, видимо, есть одно из следствий, может быть, отдаленных, нестабильности общества, когда все социальные роли смазаны и неопределенны.

Вот на одном из каналов телевидения существовала передача, которая представляла себя как «самая некомпетентная и непрофессиональная передача о кино». В этом была своя прелесть и свое обаяние, это можно было смотреть с улыбкой, публика была предупреждена, что это за передача, здесь стоял такой красный знак.

Но ведущий этой передачи переходит на другой канал и начинает вести программу о кино уже без всякого предупреждения, как бы всерьез, но оставаясь при этом на том же вопиющем уровне некомпетентности. И это уже оскорбляет меня не как критика, а как зрителя. «Мелкая критика» начинает выдавать себя за профессиональную, и публика тоже относится к ней как к профессиональной. Вот эта ситуация и удручает меня больше всего.

Д.Дондурей. Извините, Нина, я перебью вас. Может быть, существует некий социальный заказ на некомпетентность? Почему общество так терпимо к некомпетентности?

Н.Цыркун. Ну знаете, этот вопрос можно задать в связи с чем угодно. Почему общество ест плохую колбасу? Почему вкладывает деньги в ненадежные предприятия? Таково общество. Впрочем, публика везде готова съесть что угодно, все, что ей дают. Она — объект страдательный. Она не участвует в этом процессе. Это решается помимо ее воли людьми, у которых есть деньги.

Людмила Донец. О критике все сказал Пушкин: «Критика —наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы». И все. Критика — эстетический разговор об эстетическом, стремление верно определить ценность искусства, место произведения во времени, в ряду культуры. Заметим: критика — именно наука, но та, которая умеет открывать красоты искусства, то есть равная искусству по характеру эмоционального воздействия.

При этом критика не замкнута на себя самое. Изменения в критике всегда связаны с изменениями в обществе. Вспомним 90-е годы прошлого века: резкий переход от критики народнической, социальной — к критике эстетской и религиозно-мистической, условно говоря, от Михайловского — к Мережковскому. Этот слом направления критики обозначал нечто важное в перемене участи всей России.

Наше время (это, правда, не так заметно) тоже, думаю, претендует на бесспорную, тотальную новизну, которую можно назвать хоть посттоталитарной, хоть неокапиталистической, но... что-то происходит, это точно. Мы переходим от ценностей социально значимых, соборных — к ценностям частной, индивидуальной жизни. Очевидно, и там, и здесь имеются свои плюсы и минусы, я не об этом. Я не о той прекрасной и светлой дороге, которую наш народ проложит грудью в борьбе против социализма. Я исключительно о текущем социомоменте и месте критики в нем.

Прежде всего, настаиваю на том уже по привычке, что никакого глобального кризиса в кино у нас нет. Слава Богу, у нас есть, как и всегда было, десять вполне славных имен в режиссуре, еще десять вполне профессиональных. ВГИК студентов учит, Высшие курсы не закрыты, народ отчаянный и талантливый, стало быть, статус-кво сохраняется.

Посмотрите, хотя бы по самому первому ряду, фильмы 1994 — 1995 года: «Утомленные солнцем», «Курочка Ряба», «Макаров», «Мусульманин», «Тихие страницы», «Подмосковные вечера», «Пьеса для пассажира», «Увлеченья», «Русская симфония», «Ширли-мырли», «Музыка для декабря»...

Но фильмы-то есть, а кино, может быть, и нету, потому что нет того большого стиля, к которому можно было бы прислониться, как к нравственной опоре. Есть кризис бытования кино. Не только прокатного, но и душевного, духовного.

Кому оно нужно, это кино? Искусство, пережившее в XX веке свое первородство, приравниваемое к первородству творца, становится просто товаром и «просит о любви с протянутой рукой». Искусство сейчас, в обстановке нашей тотальной нестабильности, отходит со своей духовностью на второй план перед насущным материальным: крыша над головой, тишина в городе, зарплата за полгода назад.

Естественно, что критике в этой ситуации почти нечего делать. Если искусство становится повальным наркотиком, способом развлечь-

ся, отвлечься, расслабиться, забыться то ли на экране с Марией, то ли в казино с Валерией, то критика становится неприлична.

Критика превращается в «дрянную девчонку», которая складывает в чулок деньги, заработанные на статьях, писанных для накопления первоначального капитала, или чтоб порадеть родному человечку, или чтобы повертеться подольше на веселом кругу сладкой жизни.

Да тут еще и постмодернизм подоспел и объявил, что все, стало быть, едино: что поп, что попадья, что крыло ангела, что унитаз. И критика туда же: захочу, говорит, горшком назову и в печь посажу, а ты моему ндраву не перечь, ибо я так вижу.

Вот эта завидная беспечность, этот подростковый игровизм, выдаваемый за клеймо личности , это беспутство субъективизмов, когда «и ты, эмир, прав, и ты, жена, права, и ты, ишак, прав», — все это, конечно, очень «ренессансно», но небезопасно.

Критика, думаю, как и всякая творческая деятельность человека, — путь к истине. Путей много, но истина — одна. Да, ей нельзя смотреть в глаза, как солнцу, с нее нельзя рывком и вдруг сорвать покрывало, к ней можно только приближаться. И все же мы чувствуем, даже не умея доказать, что кто-то подошел к ней ближе, а оттого его исследование интереснее, а кто-то все топчется на обочине.

Искусство — наше все. Даже христианство Древняя Русь признала, пораженная красотой церковного пения и убранства. «Не знаем, на земле ли находимся, или на небе», — говорили послы Владимира в Софийском соборе. Вот этот путь от земли к небу, от естества к идеалу и должен искать критик в произведении искусства. Если намерения его будут чисты, ему будут верить и художники, и публика. Иначе зачем он и нужен.

Сейчас много критиков, которые пишут хорошо, но последний взлет кинокритики и киноискусства нашего в целом, как явления необходимого в духовной жизни, — пришелся на 60-е годы, когда появились единомышленники: Юрий Ханютин, Виктор Демин, Инна Соловьева, Вера Шитова, Майя Туровская, Нея Зоркая и другие, которые сказали, что человек слаб, беззащитен, но все равно достоин любви.

Мы не уверены сейчас, что человек сложен из этих же материалов. Зло как-то угрожающе пухнет в объемах, и потому в ближайшие годы я не вижу возможности для критики стать уважаемым и необходимым институтом общественного сознания. Но тоненькая, предзакатная ли, предвосходная ли, полоска культуры жива всегда. На нее и надежда. Надо просто делать свое дело искренне и чистоплотно.

Лев Карахан. Одна телевизионная дама как-то спросила меня: «Почему вы занимаетесь критикой? Разве это мужское дело? Неужели не хочется быть режиссером и снимать кино?» Я, признаться, не нашел, что ответить: оправдываться — смешно, а скажешь, что кино снимать не хочу, — не поверит. Короче, провокационный вопрос сработал — поставил в неловкое положение.

Конечно, телевизионные дамы со своими каверзными вопросами приходят и уходят, но неловкое положение-то остается, и я стал думать, что же такого «немужского» в профессии критика? Думал, думал и пришел к утешительному выводу: все наоборот. Именно критика — занятие сугубо мужское. Ведь критик — это «рацио» искусства, инстанция оценки и классификации. Ну, а режиссура, соответственно, — дело именно что женское. И как бы ни был грозен и мужествен режиссер на площадке, в результате на экране мы в любом случае получаем эмоцию, которая воспринимается прежде всего чувственно — через сопереживание. Что такое вообще художественный образ, как ни авторская прихоть, каприз, а значит, проявление женской природы?...

Я вспомнил эту историю, потому что сейчас, когда разговор зашел о мутациях критики, ясно представил, как могла бы выглядеть моя домашняя схемка в современном или, точнее, постсовременном ее прочтении.

Все «капризы» следовало бы отнести уже на счет критики. Это она вместо того, чтобы обобщать и классифицировать, стала возмутителем спокойствия и озабочена только тем, чтобы произвести впечатление. А режиссуре не остается ничего, кроме как рационализировать непредсказуемую и прихотливую эмоциональность критики. И не то чтобы критика стала производителем образов, а режиссура — оценок и суждений. Просто оценки критики связаны теперь исключительно с полетом фантазии и своеволием чувств, тогда как художественные образы — с трезвым расчетом и точным знанием, что — где

и что — почем. Вместо прекрасной женственности в паре с холодным мужским умом, расторможенный, истеричный мужик и баба с колючими усами.

Конечно, всякая схема грешит против реальности, но мне все же кажется — есть и нечто узнаваемое в этой перверсивной парочке.

...Фирс из «Вишневого сада» называл отмену крепостного права «бедой». Так вот, очередная «беда» случилась где-то на рубеже 80 — 90-х годов. Режиссура, всегда задававшая тон в кинематографе, то ли испытывая идеологический кризис, то ли растерявшись в новых производственных условиях, перестала поддерживать необходимое атмосферное напряжение, и критика, не получая полноценного художественного импульса, оказалась обесточенной. Но ток перестал идти в тот самый момент, когда опьяненная свободой критика пребывала в полнейшей эйфории и уверенности, что может буквально все. В том числе, и перейти на самообеспечение, предоставив режиссуру ее собственной незавидной судьбе бывшей фаворитки. Возникшая в результате ситуация имела, как минимум, два прямых следствия.

Критика стала кокетливо крутиться перед зеркалом. С восторгом разглядывая свое собственное отражение, она снисходительно подмигивает теперь режиссуре. А режиссура, болезненно переживая свое угнетенное и неожиданно зависимое от прихотей бывшего прилежного кавалера состояние, ярится и комплексует. Никогда еще из уст режиссеров не звучало в адрес критики столько полуцензурной брани, сколько в последнее время.

Когда я говорю о зависимости режиссуры, менее всего имею в виду зависимость от исконного критического продукта —журнальных и газетных публикаций. Режиссеры как не читали критику, так и не читают, за исключением тех случаев, когда хвалят или ругают их лично. Сегодня критика гораздо больше, чем на письме, проявляет себя на административном и организационном поприще — в министерствах, фестивальных комиссиях, на телевидении и т.п. А с этим, хочешь — не хочешь, приходится считаться. И если раньше хорошая критическая статья являлась разгадкой или, по крайней мере, попыткой разгадать фильм как «вещь в себе», как тайну, которая всегда скрыта в подлинно художественном произведении, то теперь очередь отгадывать настала для режиссуры. Есть уже немало кинопроизведений, которые следует рассматривать именно как развернутый анализ, отгадку самоценного в своей таинственности критического вкуса или же загадочной манеры поведения, которая уже вполне заменяет манеру критического письма.

Очевидно, что перед нами не момент диалектического развития, как, скажем, это было в эпоху зарождения французской «новой волны», когда критики, перехватив инициативу, стали режиссерами, а режиссеры отправились писать мемуары. То, что я пытаюсь определить, — устойчивое положение вещей, которое ведет к самоистощению, оскудению как критики, так и режиссуры. Мужчина не собирается выпускать из рук зеркальце, а женщина — бриться. Перемены возможны лишь благодаря мощному внешнему воздействию: выдавливанию одного атмосферного фронта другим, независимо сформировавшимся. Как и когда произойдет это выдавливание — сказать трудно.

Л.Донец. Как же это может быть? Если критика задает тон в кинематографе, то почему же она оскудевает?

Л.Карахан. Это и есть парадокс перверсии...

Л.Донец. Но ведь были времена, когда критика была значительней искусства, и мы знаем это по русской литературе, и времена, когда искусство не замечало критику. И если критика сейчас, как ты говоришь, влияет на режиссуру, стало быть, она в силе?

Л.Карахан. Если это и сила, то особого, разрушительного свойства. Критика преуспевает за счет нарушения своей функциональной предрасположенности. Это не может не сказаться и уже сказывается болезненно. Мужчина в роли женщины, какой бы выигрышной эта роль для него ни была, не может реализовать полноценно свой мужской потенциал. И точно так же — женщина в роли мужчины. Хотя Елена Михайловна, которая уже давно борется с мужским шовинизмом, наверное, со мной не согласится.

Елена Стишова. Принимаю твой пас, Лева, но должна заметить, что схемка твоя не работает, хотя выглядит красиво. Оппозиция «мужское-женское» — это не оппозиция «рацио-эмоция». За женским началом природа закрепила устойчивость и все, что связано с сохранением рода. Мужское же начало — это

изменчивость, а она может быть к добру, а может — к худу. Если следовать этой классической схеме, то мы тотчас же обнаружим, что в нашей нынешней жизни мужской импульс преобладает. Как, впрочем, и в прошлой. А не знающее укорота мужское начало разрушительно. Что мы и наблюдаем здесь и всегда.

Особенность момента не в том, что в режиссуре и критике произошла рокировка мужского и женского начал. Если уж оставаться в этой парадигме, то, на мой взгляд, произошло вот что: критика наша действительно маскулинизировалась — в силу того, что мужчины сделали ареной борьбы за власть и это пространство словесности. Женщины же им помогают, выполняя свою природную программу: закреплять и тиражировать деятельность мутирующего мужского гена. Мужчины в свою очередь, очень внимательно следят за тем, чтобы наша сестра знала свое место. В анкете критиков, публикуемой в этом же номере «Искусства кино», не упомянута ни одна особа женского пола, чье критическое мнение ценится хотя бы наравне с мужским. Кстати, вот вам косвенное указание на то, что мужчины, деля власть и борясь за нее, женщин просто не подпускают к вожделенному пирогу. Их демонстративно не берут в расчет, даже если они и пытаются откусить кусочек.

Итак, борьба за власть и передел власти — процесс, запущенный общим движением общества к рыночной экономике. Процесс вроде бы нормальный. Но только не у нас. «Пережитки социализма» плюс особенный русский менталитет сильно осложняют все естественные процессы. Стихийный ход событий, полная неуправляемость, отсутствие осознанного вектора движения... — все это дестабилизирующие факторы и действуют они однозначно разрушительно. Мы на марафонской дистанции, скорость у нас приличная , вот только кто бы сказал: куда бежим? Зачем бежим? — на этот вопрос ответить можно. Бежим, чтобы выжить. Чтобы остаться. Словом, движение — все, конечная цель — ничто. И хотя кинокритика заметно выросла и просто несопоставима с прежними образцами по уровню эмансипации и самопредъявления, хотя она овладела новыми методиками и не растерялась, а скорее окрепла в ситуации отсутствия отечественного кинопроцесса, — она все больше становится маргинальным институтом, который нужен лишь самому себе и решает свои собственные проблемы. Преимущественно узкогрупповые, клановые.

Исчезло понятие «духовной власти» — и вот уже цепочка следствий. Нет лидеров, и они не могут появиться — на них нет социального заказа. Ибо признание над собой чьей-то духовной власти ограничивает и обязывает. А лозунг момента — прямо противоположный: никаких ограничений, никаких авторитетов, что хочу, то и ворочу. Отсутствие духовной власти компенсируется властью материального свойства. Полноценным критиком, «человеком на своем месте», сегодня чувствует себя лишь тот, кто так или иначе затусовался в коммерческие фестивальные структуры — в качестве отборщика, эксперта, советника и т.д. и т.п. Да и то сказать —независимым критиком сегодня не проживешь, а фестивали худо-бедно платят, к тому же эта работа дает ощущение реальной власти. На Руси всегда приходилось дорого платить за невключенность в структуру. И сегодня в этом плане решительно ничего не изменилось, кроме того, что власть идеологии сменилась властью денег, то есть персонально тех, кто имеет деньги.

Поучительно наблюдать, как «вписаться в структуру» изо всех сил стремятся кинокритики нового поколения, те, кто в начале 80-х сделал себе репутацию на отказе «вписаться». Именно бывшие лидеры критического андерграунда стали оплотом «новых русских», теша себя тем, что «влияют и определяют».

Это грустно. Ибо прагматизм торжествует и заказывает музыку, а в нашем деле нельзя без романтизма, нельзя без неформальных лидеров — без людей, которые заводили бы других своим талантом, свободой и бескорыстием.

Нина Зархи. Критика сегодня воспринимается как занятие неприличное, и потому закомплексованный критик суетится, пытаясь каждым словом доказать свою полезность. В ситуации отсутствия и кино (отечественного), и зрителя (а соответственно, и потребителя критики) самое простое и естественное — занять круговую самооборону. Занимаем. Утверждаем свою самодостаточность. Что помимо всего остального сообщает писаниям многих из нас какую-то провинциальную суетливость вперемешку с хамоватой (защищаясь — нападай) развязностью, понимаемой как свобода самовыражения.

Недавний пример — передача С.Шолохова о церемонии вручения «Оскара». Даже присущий Шолохову профессионализм не выдержал натиска неукротимой любви автора к самому себе. Проигнорировав несовместимость огородной бузины с киевским дядькой, Шолохов лихо соединяет информационную программу, трансляцию хорошо сработанного (не им, другими) действа с собственным бенефисом; а респектабельную, со ссылками и цитатами из себя и Т.Москвиной саморекламу, — с ерничанием «злого мальчика», наскакивающего откуда-то из сеней на чужой праздник и шикарных гостей, которые провинились перед репортером уже тем, что оказались немного более знаменитыми.

Сегодня вообще в ходу такая критика, которую я бы назвала диджеевской. Информация, интерпретация, концепция и пр. — все это объявлено вне закона — важно лишь говорить, не умолкая, обо всем подряд, без пауз, акцентов и оценок, не меняя ироничной интонации. В этой «диджеевской» критике голос-стиль становится единственной содержательной характеристикой высказывания, превращающегося в абсолютно отвязанный от изображения звуковой фон, шумовую дорожку. Такая критика воистину бескорыстна, ибо существует исключительно ради собственной забавы (и, кстати, читать ее иногда очень увлекательно), однако я бы при этом не назвала ее менее «тоталитарной», чем критика оценочная: ее позиция, притом — жесткая, явлена в стиле. Выпадение из него другого «писателя» или читателя — приговор ему, а не автору заметки. Полемика нелепа, невозможна, заведомо исключена.

Кстати, полемика — плодотворнейший, давно вычеркнутый нами и, напротив, широко используемый западной критикой — жанр. Раньше не спорили, скажем, об опальном Тарковском (и тем самым не «развивали» профессию) — по понятным причинам (я, разумеется, о «своих» говорю, а не о критиках-чиновниках). А теперь почему не оппонируем друг другу? Если в газете «полемика», то это означает, что критик А. обвиняет критика Б. в том, что тот поехал в Канн, Берлин, Сочи по его, критика А., аккредитации или ел лучшие, чем он, котлеты. Что дают эти разборки текущей критике, призванной сию минуту посредничать между автором и зрителем, и существующей одновременно — это уж мы начисто забыли — истории кино?

Причин нынешней ситуации в критике много, как простых и очевидных, так и метафизических, трансцендентных, методологических и т.п. Хочется и их упростить. Поэтому скажу, что, радуясь узнаваемости остроумно открытого Левой перверсивного «Твикса», причину его появления вижу не в коллективной методологической ошибке, а в постоянном обращении к малоинтересному предмету исследования. Нельзя оставаться глубоким и тонким литератором, да и просто умным профессионалом, рационализируя (по словам Л. Карахана) то «Выкидыш», то другое такое же чудо отечественного репертуара. П.А.Марков тоже был однообразен, когда в 50-е из вечера в вечер писал о театральных премьерах. На таком убогом материале жалкой предстает добротная анализирующая рецензия, надуманной — обобщающая типологизирующая статья. А ведь нам еще хочется и радости самовыражения, когда фильм провоцирует на высказывание по тем проблемам, что давно волнуют, или служит поводом для параллельного литературного текста.

Уверена, что критика должна черпать вдохновение в мировом кинорепертуаре, и погружать наши домашние радости в мировой контекст. Там они совсем иначе смотрятся, кстати. Я не думаю, что, скажем, англичане, имеющие вкус к национальной культурной идентичности, теряют ее, когда пишут о своем английском фильме, не применяя к нему некие специальные английские критерии. Планочку чуть пониже... Может, оттого так и получилось, что в кризисные для национального кино периоды рождались мощные критические «новые волны» — в той же Англии, во Франции и в Бразилии, в США? Готовы ли мы к подобной роли? Не уверена. Хотя и пишем литературно более виртуозно и блестяще, чем — в массе своей — критика западная. Но вот всегда ли наши произведения создают внятное и точное представление о текущем процессе? Очень часто и зрителя, и автора мы только запутываем, набрасывая вуаль необычайной сложности на то, что требует ясного и ответственного, добросовестного профессионального разбора. Талант и блеск при этом не отменяются.

До сих пор вспоминаю двадцатилетней давности трехстраничную рецензию В.Дмитриева на «Соседку» Трюффо: это было и изящное эссе, и предметный разбор, помогающий тогдашнему зрителю понять прелесть кинематографа мастера, и очерк для будущей истории кино. Но Дмитриев упрямо молчит, отвергая

все наши редакторские мольбы. Трюффо, правда, уже нет с нами. Из новых критиков, замеченных в пристрастии к тщательному конкретному анализу, назову И.Сукманова с его недавней рецензией на «Лимиту» и «Подмосковные вечера»[2]. Но —взял, да и уехал на стажировку в Америку (слава Богу, не навсегда). Будто услышал мои призывы к интеграции и отправился за мировым контекстом.

Я думаю, что у нашего журнала очень сильный авторский «ближний круг», и мы всячески стремимся к его расширению. Уверена, что «Искусство кино» как раз и могло бы стать тем, чем когда-то стали для французского кино «Кайе дю синема». Журнал должен в чем-то заменить «ленфильмовские» коридоры и «мосфильмовские» редакторские кабинеты, где клубилась кинематографическая жизнь и обкатывались идеи. Журнал может играть роль кухни и лаборатории — и не только как печатное издание, но и как место, где собираются единомышленники, оказывающие влияние на киножизнь и кинопроцесс. Не исключаю, впрочем, что все это утопия. Кому-то она даже может показаться не менее вредоносной, чем идея победы социализма в одной отдельно взятой стране. Или — его же, но «с человеческим лицом».

Татьяна Иенсен. Нину Цыркун больше всего удручает то, что мелкие журналисты, будучи некомпетентными, выдают себя за профессионалов. Это, конечно же, не радует, но, судя по всему, кокетливость, самолюбование большой критики, желание во что бы то ни стало и чего бы это ни стоило, произвести впечатление, о чем говорил Лева, для нее самое пагубное. Однако больше всего я согласна с Ниной Зархи, которая, хотя и полагает, что существование критики ради собственной забавы — бескорыстно, но при этом считает, что «диджеевская критика» — вещь жесткая и тоталитарная. Я бы добавила — и всерьез агрессивная ко всему чужеродному.

Любая смена вех, в какие бы апрагматичные, бескорыстные обличья ни рядилось новое слово, это ломка костей. Бывшие параллельщики уже объявляют войну самому постмодернизму. Но война своих со своими — это еще дело будущего. Говоря о сегодняшнем, мы исходим, в основном, из вчерашнего.

В середине века Поль Клодель в статье «Религия и поэзия» писал: «Цинизм иногда бывает занятен, но в сущности — это дешевая сласть, которая быстро приедается. Мы ничего не можем *сделать*, ничего не можем построить из таких материалов, как протест, отчаяние, нигилизм, цинизм и любые другие идеи, сводящиеся к чистому отрицанию». Сегодня на смену цинизму, отчаянию, чистому отрицанию пришла чистая игра, внеидеологичность, программное легкомыслие, стильность. Но если отчаяние рождалось из тоски по утраченной чистоте и просвечивала в нем больная совесть, то игра — ради собственной забавы — пограничена либо с нарциссизмом, либо с эксгибиционизмом.

Далеко ходить не надо. На страницах нашего журнала Вадим Царев, на мой взгляд, как нельзя лучше сформулировал такой род письма: «резвяся и играя... веселяся и ликуя... позволяя собой любоваться». И, что характерно, пишет он это, нимало не сумняшися, про себя самого. Но что еще более характерно — раз он пишет, а мы печатаем, то, значит, находятся любители полюбоваться такой упоительно бесстыдной резвостью и ликованием. И именно этот общественный спрос мощно и властно определяет контекст, с которым нельзя не считаться. Новоявленная «дешевая сласть», хотя на чей-то вкус она выглядит роскошно и даже шикарно, заигравшихся enfants terribles становится едва ли не воинственнее и опаснее, чем пресловутое истечение желчью, зарвавшееся хамство, расползание желто-прессовской словесной гульбы и пьяного угара на всю критику.

Кумирами объявляются те, кто решительнее и смелее изобретают и поставляют неологизмы стиля. Захваченный в боях ярлык стильности действует на всех магически. Раз признано стильным, значит, любая скандальная, любая откровенная пошлость, плод спесивого скудоумия, именуется артефактом и тут же становится неуязвимым для критики. Тем более что критика сама изо всех сил стремится к суперстильности, к высокой моде, к эпатажу. В результате в зеркальной анфиладе самоотражений художественный текст (будь то экранный или словесный), который должен был бы стать отправной точкой для со-рождения вторичного

[2] «Искусство кино», 1995, № 1.

метатекста, принципиально несуществен. Но, как известно, критика произведения является и самокритикой. А если нет критики как познания другого, то нет и рефлексии как познания себя. Зато есть вполне жесткие языковые запреты, становящиеся оружием в той, по словам Ролана Барта, «карликовой войне, которую ведут между собой различные интеллектуальные касты». На сегодня эта война уже не кажется «карликовой». С каждым днем она набирает силу, втягивая в поле брани едва ли не все пространство нашего профессионального и феноменологического существования. Игра как забава отнюдь не бескорыстна, она требует жертв, а не жертвенности.

Нащупать же в сгущающейся темноте путеводную нить, помогающую не заплутать как в лабиринте произведения, так и в лабиринте самой жизни, объявляется делом старомодным, безвкусным и даже постыдным — тебя могут тут же, на месте привычно обвинить в пресловутом мессианстве, в пресном фарисейском морализаторстве, в расхожем «учительстве жизни». Ну кто сегодня отважится обречь себя на такое клеймо? А вот нагородить поизощреннее, поискуснее в искомом лабиринте собственный карточный домик любителям апрагматичной игры лидирующей интеллектуальной касты представляется делом престижным, а значит, и сладостным. Но то, что это очередная «дешевая сласть», мало кого беспокоит: когда сосешь петушок на палочке, весь до краев переполняясь сладкой и липкой слюной ликования, забываешь о том, что в любой момент можешь занозить язык о неструганую несущую сердцевину.

Ролан Барт писал, что «худшее из прегрешений критики — не идеологичность, а ее замалчивание. Это преступное умолчание называется спокойной совестью или самообманом».

Наталья Сиривля. Сегодняшний разговор не случаен. Мы с разных сторон пытаемся проанализировать парадоксальную ситуацию, в которой оказались люди нашего цеха: расцвет кинокритики на фоне распада отечественного кинематографа. Кино как бы и нет, но о нем пишут исправно во всех газетах, говорят по телевизору, проводят фестивали, вручают призы. Критика и журналистика принимает во всей этой химерической деятельности самое непосредственное и горячее участие, при том, что оценивает ее главным образом негативно.

Как и всякое нарушение естественного течения дел, все это не может не вызывать беспокойства. Тем более что в последние годы мы не раз сталкивались с подобными парадоксами, когда критика того или иного явления, обреченного отойти в небытие или испытывающего серьезные трудности, занимала в общественном сознании огромное место, с упоением описывая последние корчи ненавистного врага и не замечая все более угрожающего треска, с которым подламывался сук, на котором она торжественно восседала.

Наш разговор затеян весьма вовремя, поскольку в подобных парадоксальных ситуациях трезвое осмысление происходящего и понимание собственной роли и места в нем — залог социального, профессионального и личностного самосохранения.

Тень должна знать свое место. Мы должны понимать, что окончательная погибель отечественного кинематографа — это наша собственная погибель, что выжить и сохраниться мы можем только вместе с ним. И потому смысл нашей деятельности сегодня в том, чтобы отыскивать и извлекать на свет Божий все, что есть мало-мальски талантливого и жизнеспособного в нашем кино.

Кризис, переживаемый кинематографом, связан, на мой взгляд, с чрезвычайно глубокими и серьезными вещами, в частности с разрушением визуального кода культуры. Визуальный код, составляющий наряду с вербальным основу любой культуры , есть, быть может, недостаточно четко осознаваемый, но весьма жесткий и стабильный набор определенных принципов, на основании которых происходит считывание, освоение и осмысление зримой реальности. В XX веке, вытеснившем на периферию общедоступной культуры такие классические визуальные искусства, как живопись, скульптура, графика, театр, визуальный код формируется преимущественно кинематографом. Правда, во второй половине столетия эту функцию берет на себя еще и телевидение, но телевидение в этом смысле относится к кинематографу примерно так же, как журналистика к литературе. Начало художественного, свободного, творческого освоения реальности здесь явно отступает на второй план по отношению к задачам манипуляции сознанием зрителя.

В России визуальный код массовой культу-

ры XX века сформировался в лоне советского кино, и крушение его, крушение определенных визуальных стереотипов, системы знаков и символов привело к тому, что мы утратили способность адекватно прочитывать не только новые образы, порожденные изменившимся временем, но и образы прежней, привычной жизни, утратившие свой прежний, привычный смысл, но еще не приобретшие нового в системе меняющихся кодов культуры. Именно этим объясняется любовь зрителей к старому советскому кино: в нем визуальный мир предстает осмысленным, новое же кино не способно обнаружить в зримой реальности никаких смыслов, помимо самых плоских, банальных, поверхностных и очевидно ложных — предложенных и транслируемых телевидением.

Таким образом, сегодняшний российский кинематограф стоит перед сложнейшей, судьбоносной для культуры задачей, подобной задачам формирования нового литературного языка в эпоху Тредиаковского и Ломоносова. Это мучительный процесс выработки живого и естественного единства из разнородных, подчас несовместимых друг с другом элементов. Здесь необходимы как гигантское напряжение творчества и таланта, так и пристальная рефлексия, всестороннее осмысление процесса. Поэтому нам, собственно говоря, есть чем заняться помимо внутрицеховых разборок, «борьбы за власть», удовлетворения собственного профессионального тщеславия и т.д. На мой взгляд, кинематографическая критика сегодня востребована как никогда. И не важно, кто нас будет читать — зрители, кинематографисты, философы, культурологи... Кому надо — тот прочтет, если мы действительно будем писать то, что нужно. Когда меня спрашивают, для кого мы пишем, мне хочется, рискуя быть уличенной в мании величия, сказать, что мы работаем для ноосферы, пытаясь, по мере сил, пополнить тот пласт реальности, в котором содержатся идеи, теории, знаки, символы и прочие инструменты осмысления действительности. Наша скромная миссия сегодня востребована самой культурой, которая покуда еще слепа и безгласна и как никогда нуждается в выработке жизнеспособных языков описания и осмысления всех сторон и проявлений стихийно мутирующей реальности.

Д.Дондурей. Итак, я позволю себе подвести некоторые итоги нашего разговора. Как предупреждал античный философ, нельзя дважды войти в одну и ту же реку. Миссия критиков как толкователей, собеседников, властителей дум утеряна, на мой взгляд, безвозвратно. Аналитическая критика движется ныне от эссеистской, интерпретационной и даже оценочной — в сторону экспертной. В сторону более чуткого рассмотрения каузальных связей, осмысления всей совокупности факторов и механизмов, определивших создание конкретного эстетического продукта. В конечном счете подобная экспертиза и есть своего рода политическая работа (или фундамет такой работы) в сфере кино.

Институт студийных редакторов, к великому огорчению, повержен. И дело продюсеров поручить профи «производственный», в лучшем смысле слова, труд «чистильщиков» кинопотока. Хотя надо признать, что нынешие анемичные, полные комплексов перед творцами кинопредприниматели не способны даже дать заказ на анализ воплощенных проектов. Посему в результате мистификации своей профпригодности экспертная критика оказывается в межумочном положении, а рефлексы аналитической работы с киноматериалом либо атрофируются, либо подменяются развитием стилистических навыков пишущего.

Поскольку мы понимаем, как жестко ангажированы телепрограммы, откуда произрастают различные рекламные компании, подчиненные разветвленной технологии продажи фильмов, я думаю, что только наш журнал, абсолютно не зависящий от рекламодателей, имеет счастливую возможность анализировать кинопроцесс, исходя из критериев искусства, как бы старомодно это ни звучало. Таково наше преимущество и идеальный ответ на вызов масс-медиа.

Конечно, очень трудно избавиться от собственных стереотипов, сложившегося статуса имен, возрастных и концептуальных приоритетов редакторов (противоречивое разнообразие этих приоритетов продемонстрировала, в частности, данная дискуссия). Тем не менее, я не вижу другого издания, помимо «Искусства кино», которое осознанно ставило бы перед собой главные цеховые задачи: задачи повседневного отслеживания (в той или иной форме мы рецензируем около трехсот фильмов в год) и рассмотрения в актуальном социокультурном контексте основного потока отечественной кинопродукции.

«Собаки лают, а караван идет»

Критика обращена как бы к двум массовидным персонажам: к художнику и зрителю. Сегодняшний зритель превратился почти в поручика Киже, «фигуры не имеющего». Отношения с художниками, мягко говоря, неустойчивы: они, в лучшем случае, терпимы, а в крайнем — враждебны. Терпимы в том смысле, что пусть, мол, живут эти критики, кому они нужны, убогие?

Мы предложили некоторым режиссерам анкету, которая обнаружила все оттенки отношений, от громокипящих до барственных. Говорим это вовсе не в обиде и не пытаясь вступить в спор. Многое нам представляется справедливым и, уж во всяком случае, вполне понятным при нынешнем состоянии критики. Мы хотели только обратить внимание на взаимоотношения художника и критики как на еще одну болезнь нашего кино.

ВАДИМ АБДРАШИТОВ

Фото И. Гневашева

Считаю, что современной кинокритики, как института, который осмысливает эстетическое пространство кинопроцесса, у нас нет. Стало быть, нет серьезного предмета для разговора о критике. Для меня в среде критиков есть только три-четыре имени, к мнению которых я прислушиваюсь. То, что они говорят, мне интересно.

Думаю, в литературе положение иное. Та же «Литературная газета» анализирует литературный процесс адекватно и глубоко, не говоря уже о толстых литературных журналах.

Здесь есть поле взаимного обогащения.

ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ

Критику принято ругать, но на самом деле это довольно банально и скучно. Естественно, исторически сложилось так, что критика, по определению, не может устраивать автора: она либо не льстит самолюбию, либо оставляет ощущение, что тебя так и не поняли. И все же я весьма далек от какой бы то ни было враждебной позиции.

Я прошел этап антагонизма, прожил, а точнее, пережил достаточно сильное чувство неприязни к пишущим обо мне. Довольно долго меня обзывали крайне манерным, формалистичным. Это было весьма распространенное критическое клише.

Это был вердикт критики. А зритель, которого, впрочем, всегда было мало, меня понимал и поддерживал. В какой-то момент критика оказалась банальней и поверхностней зрителя. Она все время опаздывала на полшага, волнуясь и переживая, что зритель чего-то не поймет, не додумает.

Потом произошла смена поколений на наших глазах, в том числе и в критике. И сегодня мы наблюдаем совсем иную тенденцию. В отсутствие кино критика пытается, напротив, из ничего раздуть «нечто». Когда «детей» стало мало, их начали лелеять, относиться к ним с материнской заботой.

Оказалось, что людей, которые хотели ездить в Сочи, носить темные очки, курить сигары, намного больше истинно любящих дело, которым они занимались. Это хороший процесс, такая естественная «химчистка», отбор. Но произошло и другое: повсеместно пооткрывали ларьки, причем не только на улицах, но и в кино. И теперь торгуют кичливым ширпотребом.

Критики теперь больше, чем кино, но при всех претензиях она все равно умнее, образованнее, чем режиссура.

Для меня это бесспорно. Хотя замечу, что самая главная проблема современной критики — это нелюбовь к кино. Такая настоящая большая Нелюбовь. Вы как-то, не любя, разбираете, рассматриваете картину. Это может быть довольно аргументированное, острое, злое высказывание, но создающее впечатление кастрированности чувств. Нет и подхода к предмету с точки зрения предмета. Если я рассуждаю о Михалкове, то и судить я должен именно в этом контексте, а не сравнивая его с Феллини или Тарковским.

Сейчас каждый самовыражается, как правило, за счет предмета или за счет художника, о котором пишет. Не очень-то это красиво. Похоже на актера, который разворачивает партнера спиной к залу, привлекая к себе внимание зрителей. Кроме того, желание кого-то «обслужить» несомненно сохранилось для целого ряда критиков. На Западе все не-

сколько иначе, там свои правила, свои взаимоотношения, своя конъюнктура. Зависимость от газет, денег, конкретной ситуации. Но нет генералов...

Прежде мне казалось, что критика мне страшно мешала, на самом же деле, очень помогала. Это вообще схема моей жизни. Я должен получить все возможные оплеухи, чтобы что-то сложилось. Причем, как правило, обсуждалась лишь моя большая картина, как будто до нее я ничего не делал. Хотя для кинематографиста не имеет значения: смотрите вы материал тридцать секунд или полтора часа. И все же еще на коротких картинах меня поддержал Виктор Демин, хотя, признаюсь, меня расстраивало, что мои работы он читал как некие знаки, мифы. Позже, за исключением Плахова, вся критика дружно выступила «против», навесив на меня ярлык «посттарковщины». Вот тогда мне действительно было тяжело, очень трудно пробиваться — все двери позакрывались. В значительной мере в этом виновата критика. Да, они были объективны и говорили честно, что думают, но на той же полосе они говорили не столь объективно и честно о чем-то (ком-то) другом. Я был слабый и «маленький», а потому со мной позволительно было разговаривать строгим голосом.

Западный читатель, зритель в большей степени сориентирован на доверие к критике. И если вы в газете видите четыре креста, то фамилия под статьей гарантирует вам объективность этой оценки.

Я скажу честно, словами Маяковского: «С утра, открыв газету, весь в надежде найти свое имя». Конечно, если я вижу фамилии Плахова, Трофименкова, Тимофеевского, мне интересно, что они пишут. Даже если они абсолютно, как мне кажется, не правы, потому что верю в их неподдельную заинтересованность, любовь к кино. С Тимофеевским, например, у меня долго никак не складывались отношения, и кино мое он не принимал, что ни в коей мере не мешало мне ценить в его статьях интеллект, неожиданный поворот, нетривиальность суждений. Подобные авторы дарят счастливую возможность вступить с ними во внутренний диалог. Но никогда в жизни я бы не стал спорить на бумаге, как некоторые режиссеры отвечают статьями на статьи. Это уже походит на какую-то графоманскую истерику.

Раздражает поверхностность, агрессивность и поспешность суждений, нежелание настроиться, попасть в тональность картины. Подобный критик похож на мужчину, который встречается с женщиной и думает лишь о том, как он затащит ее в постель. Хотят быстро-быстро понять. Понять, а не почувствовать. При желании я могу довольно убедительно разбирать, точнее, «раскритиковывать» фильмы Тарковского, перечисляя накладку за накладкой. А в целом — воздух бесконечный.

Так сделайте себя счастливыми. Есть добрые счастливые люди — они близоруки...

Критика — это совершенно другая, самостоятельная профессия. И когда это действительно профессия, она вызывает уважение, как точно и легко исполненные тридцать два фуэте балериной. Настоящее искусство все равно выживает, и это «выживание» самым непосредственным образом связано с критикой. Ромм как-то сказал фразу, которая очень мне нравится: «У нас нет хорошего кино, потому что оно никому не нужно. Как только оно будет нужно, оно станет хорошим». Мне кажется, это единственный ответ.

Если мне что-то удается сделать, то это не на поверхности, а наоборот, закодировано, не открыто дураку. И когда человек домысливает задуманное вами, вы испытываете истинное наслаждение, подобно математику, создавшему задачу. И это есть разделенность чувства, мысли. Не в вульгарном смысле разгадывания шарад, фразы. Поэтому всегда ревную критика, который что-то верно, тонко почувствовал, а рядом, на той же полосе он рассуждает о том, чего быть не может, восторгается чем-то посредственным. Это ужасно.

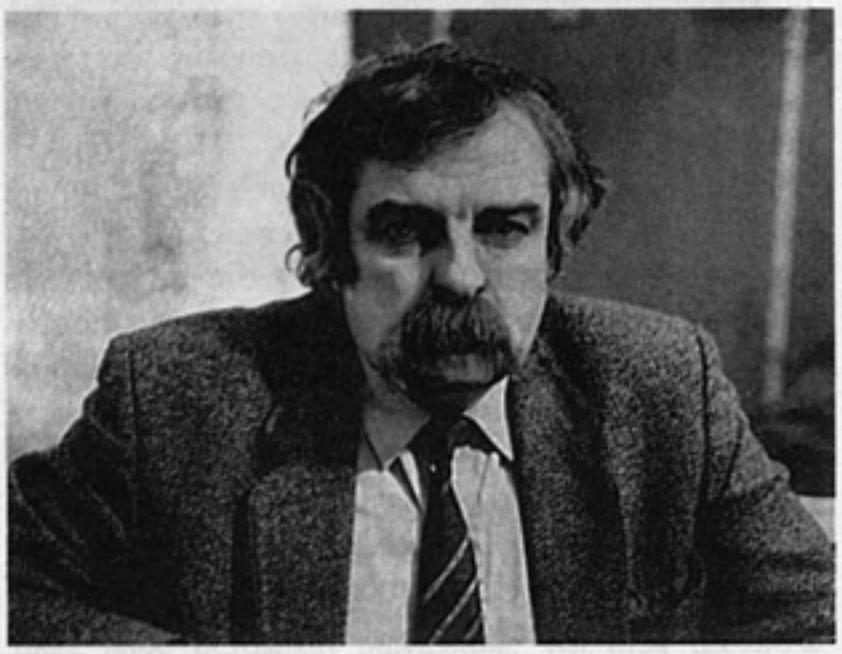
В западной критике все локально, сжато, рационально. Но и характер, и менталитет у нас другой. Мы не любим писать новелл, для нас высказывание — это роман. Вместе с тем они превосходно образованы с точки зрения профессии. Иногда они способны к эстетическому ощущению и осмыслению вещей, отнюдь не лежащих на поверхности, к восприятию самых легких полутонов. Я встречал точно сформулированное в одной фразе чувство, впечатление от картины. Это очаровывает. И это профессионализм критика. Когда же излагают мой сюжет, пересказывая подробно кадр за кадром — это скучно. Вижу, как мысль растекается в обилии слов, что пишут вообще, что это не обо мне и не о моей картине. А вообще «про кино» уже никто читать не хочет. И все же обо мне скорее можно прочитать, чем увидеть фильмы на экране. Я абсолютно мифологический режиссер, которого люди знают не по изображению, ведь мало кто видел мои фильмы, а по спорам в журналах и газетах.

Портрет Дыховичного, созданный многими авторами на бумаге, не похож на реальный прототип. Но вместе с тем он и не запутывает людей, не вводит в заблуждение, даже в какой-то мере интригует, вызывает интерес. А это ценно.

Литературная запись Л.Малюковой

САВВА КУЛИШ

Общество наше сегодня, по-моему, погибает от нетерпимости. Философия завистливого равенства. Философия: «У соседа корова сдохла, пустячок, а приятно», — губит душу не в переносном, а прямом смысле слова. Кто-то талантливее, совестливее, наконец, просто работает больше и потому успешнее



в своем деле, а это, ох, как тяжело перенести, как неприятно!

Все и вся друг друга критикуют. Его величество «критик» — сегодня главная основополагающая профессия, вернее, даже должность на нашей земле. И вот что удивительно, он существует и был нужен всегда и даже тогда, когда никакой критики, кроме приказной, в стране не существовало. Когда за истинную критику, какую там критику — неосторожное слово сажали!

Вот какие времена были, когда бурно расцветала наша социалистическая критика — топор сталинизма. Но критика в адрес поверженных — будь то троцкистские убийцы, наемники Гитлера или безродные космополиты, давно продавшие души наемники капитала, клевещущие с утра до вечера в газетах и журналах на наш народ. Целые грандиозные кампании, где все, каждый должен был бросить камень, вылить нечистоты на поверженного врага. Вся страна от детских садов до домов престарелых требовала казнить, расстрелять, развеять по ветру.

Яростная, дикая нетерпимость к другой точке зрения, к инакомыслию, как ржа, проникла в поры общественной жизни, разъела, уничтожила способность трезво оценивать себя, свою жизнь, свою работу. Зачем, если «любой советский колхозник на голову выше любого буржуазного специалиста». Правы только мы, мы владеем главной, конечной истиной, и мы не потерпим. Вы слышите, мы не потерпим!..

Критик тоталитарной эпохи становится главной фигурой. Донос — тоже критика, правда, анонимная. Но мало было критики, необходима была самокритика, возведенная в ранг государственности. Покаяния на страшных процессах 30-х, покаяние публичное в газетах, журналах. Самокритика изувеченных, забитых людей приучала к идее публичного массового покаяния. Все виноваты, вся страна виновата.

Безумие идеи нетерпимости, идеи критики и самокритики иногда производило на свет нечто невообразимое. Известный критик, оставшийся без работы из-за обвинения в космополитизме, идет в «негры» (в анонимные авторы) к человеку, который лишил его работы, обвинив во всех смертных грехах. Но его работодателю мало того, что его «негр» обливает в статьях, подписанных работодателем, грязью своих товарищей по несчастью, писателей и критиков — космополитов, он заставляет «негра» написать статью про самого себя. Не знаю, что испытывал человек, когда самого себя обливал помоями, когда самого себя называл «ничтожеством, недоумком, недоучкой, насквозь прогнившим безыдейным агентом капитала». Эта история — блистательный пример слияния критики и самокритики.

Мы с огромным трудом поднимаемся с колен. Это больно, это мучительно, это страшно, для многих, наконец, глаза режет беспощадный свет действительности. Больше нет фигуры вождя, заслоняющей его, больше нет розовых очков брежневской эпохи. Больше нет: «Мы все, как один, единогласно, два пишем, один в уме». Больше нет иллюзий демократичного счастья. Мы начинаем жить в реальном мире. Это очень не просто, это порой страшно до дрожи, до коликов, оказывается, у нас есть не только «их» пороки, но у нас нет «их» многих достоинств. Мы учимся работать по-настоящему, учимся говорить честно не только другим, но и себе. Прежде всего себе, но чудовищная, проклятая нетерпимость со старых времен, она лезет из всех щелей, сочится из пор, вопит, ненавидит, не терпит другого мнения, только теперь не общегосударственного, а группового, мафиозного или собственного.

Желание поучать въелось в кровь, причем не просто поучать, а поучать агрессивно, истово, с полным отсутствием попытки понять другого. Свара в коммунальной квартире выплескивается на площади и улицы. Уже идут маленькие гражданские войны. Нетерпимость не терпит уважения к личности другого, она самодостаточна, наконец, нетерпимость разрушительна во всех областях человеческой деятельности и, особенно, в сфере духовной, ибо трудно пощупать руками нравственность, намазать на хлеб вместо масла стыд, попробовать вкус совести. Сфера духа неосязаема, здесь требуется особая деликатность,

терпимость. Особенно, если художник радеет об общественном благе, если художник — художник-мастер. Не надо бить творца в глаз, как в бубен, и ногой.

Самый заурядный художник, если он честный человек, в крови, сомнениях и муках создает свое произведение, он тратит годы тяжелого труда, тратит свою жизнь. Наши неуважаемые критические «профи» не только продолжают жить по-старому: «Нужна отрицательная рецензия, сделаешь?» — «А как же!», — но приобрели новое качество: легкое дуновение ветерка свободы дает возможность, не вдаваясь в суть явления, себя показать: не просто хором вопить, как раньше: «Требуем покончить с Х, извратителем наших взглядов, осквернителем наших идеалов», — а индивидуально, так сказать, облить помоями, зачастую путая персонажа и автора и не вдаваясь в подробности. Геростратов зуд жжет пальцы, раскаляет и без того горячие клавиши машинки, нагретые до критической температуры нетерпимостью. Мы разучились слышать, мы почти разучились видеть, ложные кумиры 70-х повержены, восстановленные и поставленные на пьедестал кумиры 60-х сброшены в грязь, назначены новые кумиры, теперь уже 90-х, и им поется осанна. Торопливо создаются новые концепции, новая иерархия, а как же без нее, иначе нельзя, непривычные мы... без царей не можем, у нас даже лев — царь зверей, хотя слон больше и сильнее, не можем, назначили. И все, что в концепцию критика не входит, как в прокрустово ложе, вытягивай или руби с плеча: «А как же, не буду же я менять концепцию ради какого-то фильма». Уже время изменилось, Уже новые созрели, уже совсем другое прорывается сквозь новый, только что укатанный критический асфальт. Но они хоть утвердиться хотят, а другие по старинке своего мнения не имеют, концепцию захудалую не придумали, эти ждут намека и если раньше — начальственного, чтобы понятно было, ругать или хвалить, то сегодня тоже начальственного, но из ранга неформального... И вот уже тиражируется одно и то же название, одна и та же мысль. Отсутствуют разбор, нет анализа, да и как ему быть, если мысль-то одна, как не ошибиться, не плюнуть против ветра.

Наша критика как была, так и осталась в основном критикой тоталитарной эпохи, только охальности и прибавилось. А вообще, ребята, скажу вам откровенно свою мечту тайную — хочу быть критиком. Хочу просыпаться к одиннадцати, а не вставать к шести утра и мерзнуть на ветру в ожидании группы и сломанного «уазика». Хочу в теплых шлепанцах и халате подходить к окну и говорить: «Ужас-то какой нынче на дворе», — разглядывая летящую снежную тьму, замерзших людей, торопливо перебегающих улицу, а не стоять под ветром в тридцатиградусный мороз, когда весь промерзаешь до позвоночника, а актеры еще должны играть полураздетые, естественно, потому что ранняя зима, поздно выехали в экспедицию, ну, мало ли почему страдает и мучается человек снимающий, помимо творческих мук. А потом, зевая, усаживаться в теплое кресло, укутывать ноги пледом и размышлять о том, как ущучить Н-ского за его непонятный фильм.

А как замечательно разъезжать по фестивалям, жить в неплохих отелях и потом, посмотрев главную картину, писать обзорные статьи, естественно, частично изучив «их критику» при помощи друга переводчика и словаря. Потом, устав от очередного фестиваля, отдохнуть и поработать в Доме творчества на семинаре молодых коллег, посмотреть, зевая, пару картин. Кого-то пожурить, кого-то поддержать из перспективных или руководителей творческой жизни, а может, просто хорошего человека, ибо давно понятно, что кино дело темное и классика, как правило, становится классикой не сразу.

Критическая опухоль непропорционально разрослась, какие там «один с сошкой и семеро с ложкой» — «один с сошкой и триста с критической ложкой». Критика сегодня самодостаточна. Ей уже и фильмы не нужны. Иногда показывают картины, но это не самое главное, самое важное, что есть критическая тусовка и болтовня. Обмениваются опытом, так сказать, учатся, как одновременно по команде ставить одни и те же оценки, перенимают опыт судей фигурного катания. (Уникальный опыт халявной Дольче Виты, рожденный презентациями.)

А там, глядишь, одна из пяти лошадок, на которых поставил, добежала, значит, зришь в корень, есть чутье! Теперь расти «талант», направляй, прославляй, объясняй!

Истинная критика, то есть размышление о путях, может быть высоким искусством. Прочтите переписку Дягилева и Репина, статьи Пушкина, Эйзенштейна, Мережковского, Шкловского, Флоренского, Бердяева, Лотмана, какая ослепительная мысль, освещающая путь художника, истинный смысл произведения, как легко дышится в грозном воздухе, наполненном озоном сопереживания творцу. Смешно написал? Верно? С пафосом!

В нашей тяжкой, порой чудовищной жизни, со всеми ее проблемами — от экологических, бюрократических до национальных, — художники интуитивно, во мраке, на ощупь, пытаются найти путь, выход из тупика, конечно же, «они не врачи, они — боль», они не знают рецептов. Очищение через страдание — это тяжкий путь, но путь спасения, только сопереживание, душевная мука от увиденного, прочитанного очеловечивают.

Непонимание профессиональная необученность определенной группы критики творческому процессу, душевная неразвитость и незнание предмета искусства, наконец, дикость, конечно же, не приведут к катастрофе, разве что кого-то дезориентируют, хотя сегодня, по большому счету, зритель в основном реагирует на рекламу по телевизору, явную или скрытую на уровне «скандала».

Дальнейшее расхождение творцов и критиков тоталитарной эпохи, старых и новых, неизбежно долж-

но привести к появлению новой альтернативной критики. (Хотя, конечно же, настоящие критики были, есть и будут — Л.Аннинский, М.Туровская, С.Рассадин, Н.Иванова, В.Туровский, А.Плахов, А.Латынина, Д.Быков и другие.)

А пока «стебанутые» стебают стебаные статьи. За недорого демонстрирую способ. Попробую этим способом отрецензировать современную рецензию, заранее прошу прощения у читателя за большой джентльменский набор, который я почерпнул из ряда критических статей. Итак: «Автор этой вонючей, грязной, бездарной, гнусной рецензии г-н... до сих пор производил впечатление интеллигентного человека, однако уже первые, так называемые, слова и их порядок и расположение на чистом, не замаранном листе вызывают тошнотворное чувство. Это нечленораздельное мычание двухлетнего дебила из младшей группы детсада для неполноценных детей пытаются нам выдать за критическое произведение новой волны (вернее, нового критического вала, поскольку отсутствие самостоятельного мышления было всегда сильной стороной нашей критики). Этот дурно пахнущий вал уже давно несется по нашим бедным городам и весям, погребая в своей зловонной пучине редкие островки непохожести, самобытности, самовитости. Лет сорок назад наша родная критика топила в грязи с сильным привкусом крови, десять лет назад — эта сладкая грязь излучала ароматы патоки и сахарина, сегодня нас душат запахи сероводорода и мочевины, кажется, критический Гаргантюа занялся своими любимыми испражнениями, извините, упражнениями.

Эта так называемая рецензия не лучше и не хуже других — она вонючее. Сквозь это смердящее облако абсолютно невозможно разобрать, что же все-таки хотел сказать ее коллективный автор, к каким вершинам критического духа, так сказать, он призывал, что хотел тебе навязать-поведать, ты ведь, наивный читатель, еще кино не видел, а может, все проще — засунув фильм в прокрустово ложе своих доморощенных или заимствованных концепций, он просто самоутверждается (в лучшем случае) а, может, он ни хрена не понял? А может, вывернув все наизнанку и идиотски, издевательски пересказав сюжет, он просто не хочет, чтобы ты — зритель — посмотрел этот фильм, а может, у него задача такая — запудрить мозги отвратительной ложью? Может, ему заплатили? (А вот это я зря себе позволил, наступил на мозоль, что угодно, только не это!!! Наша святая критика не бе-рет!!!)

В этой невероятной по длине и бессмысленности рецензии несколько неоспоримых достоинств, с одной стороны, ее можно применить как снотворное, с другой — это лучшее рвотное средство из всех мне известных, кроме того, возможно третье применение этого словоомерзения, она очень напоминает рекламу пургена 1900 года: «Слабит легко и нежно, не прерывая сна!»

Не читайте эту отвратительную гадость, созданную г-ном, лучше высморкайтесь, а если вам приспичило, сходите с ней в туалет, Тем более что у нас в стране вечный дефицит туалетной бумаги и газета для употребления привычнее».

Читатель, великодушно прости за приведенный пример, повторяю: слова и выражения заимствованы из критических статей.

На берегу реки, а иногда озера, а иногда океана нашего искусства лежат священные коровы критики, они могут делать все что угодно, но трогать их нельзя!

Ради Бога, простите меня за нарушение табу, больше не буду!

ВАЛЕРИЙ ЛОНСКОЙ

Каждые девять режиссеров из десяти, моих коллег, из тех, кого я знаю, на вопрос «Как вы относитесь к кинокритике?», уверен, ответят одинаково: негативно! И я в том числе. И тем не менее. Необходимость критики бессмысленно отрицать. Критика — это инструмент для исследования кинематографического сознания, с помощью которого мы стремимся познать духовную материю творчества и пройти, вслед за художником, его путем, принимая его выбор или отвергая его. И меньше всего в этом процессе уместно насильственное подверстывание собственных, смоделированных по случаю, критических концепций, по которым чаще всего оценивают сделанное. Повторю однажды сказанное гением: автора надо судить по законам им же над собой признанным. Без плевков в лицо и огульного обвинения во всех смертных грехах.

Разделяю критику в целом как нужную область человеческой деятельности от отдельных, нелюбимых персон. Критика всегда субъективна. Оценка любого критика носит субъективный характер. Но критик — критику рознь. Одни, в силу ума, таланта, образованности, места, которое они занимают в культуре, имеют право на эту субъективность, другие — нет. Есть персонажи, которые не имеют право носить звание «критик». Не прочитав ни единой книжки по режиссуре, они берутся судить о ней, не имея должных познаний в исследуемом предмете.

Нынче в критической среде, у «высоколобых» интеллектуалов, считается хорошим тоном писать только о крупных зарубежных мастерах. Исследования творчества последних занимают многочисленные страницы наших изданий. Авторы пытаются перещеголять друг друга эрудицией, хлесткостью слова, знанием тех или иных пикантных подробностей, и тем не менее нередко перемалывают одно и то же, превращая живой анализ в набор штампов. Писать о тех, кто рангом пониже да хлебает из скудной российской миски, пытаясь осмыслить скорбное российское бытие, — для этих людей неприлично. Поэтому снимаю шляпу перед теми, немногими, кому дорог отечественный кинематографический пейзаж со следами битв и красками скупого цветения.

Какой бы мне хотелось видеть современную критику? Сочувственной, умеющей вести диалог... В отдельных случаях критика может быть похожей на холодный, приводящий в чувство душ, но она не должна быть праздником распоясавшихся критических рыб-пираний, обгладывающих автора до костей. Чем рвать на части, уж лучше пусть вовсе не замечают то или иное явление, как, к примеру, журнал «Искусство кино» и газета «Экран и сцена» не заметили прошедшего в ноябре прошлого года съезда кинематографистов Москвы и не написали о нем ни строчки...

НИКИТА МИХАЛКОВ

Вопрос о моем отношении к критике — странный. Какие у меня могут складываться отношения с критикой? Это у критики могут складываться отношения со мной. Я же не критикую. Я снимаю кино.

Отношения между критикой и мной — дело критики, а не мое.

У меня никаких особых пожеланий критике нет. Я всегда хотел быть не понятным, а по́нятым. И, кроме того, я хочу сказать, что перестал обращать внимание на ложь. Когда я читаю в журнале «Столица» о вечере, посвященном памяти моей матери, и критик пишет, что там не было Артемьева (а он почти весь вечер играл на сцене), что мой брат не приехал из-за идеологических разногласий со мной и потому, что я жестокой рукой отредактировал его выступление для ТВ, что мой отец не хотел выйти на сцену, так как был солидарен с Андреем... а потом уже критик такую околесицу понес...

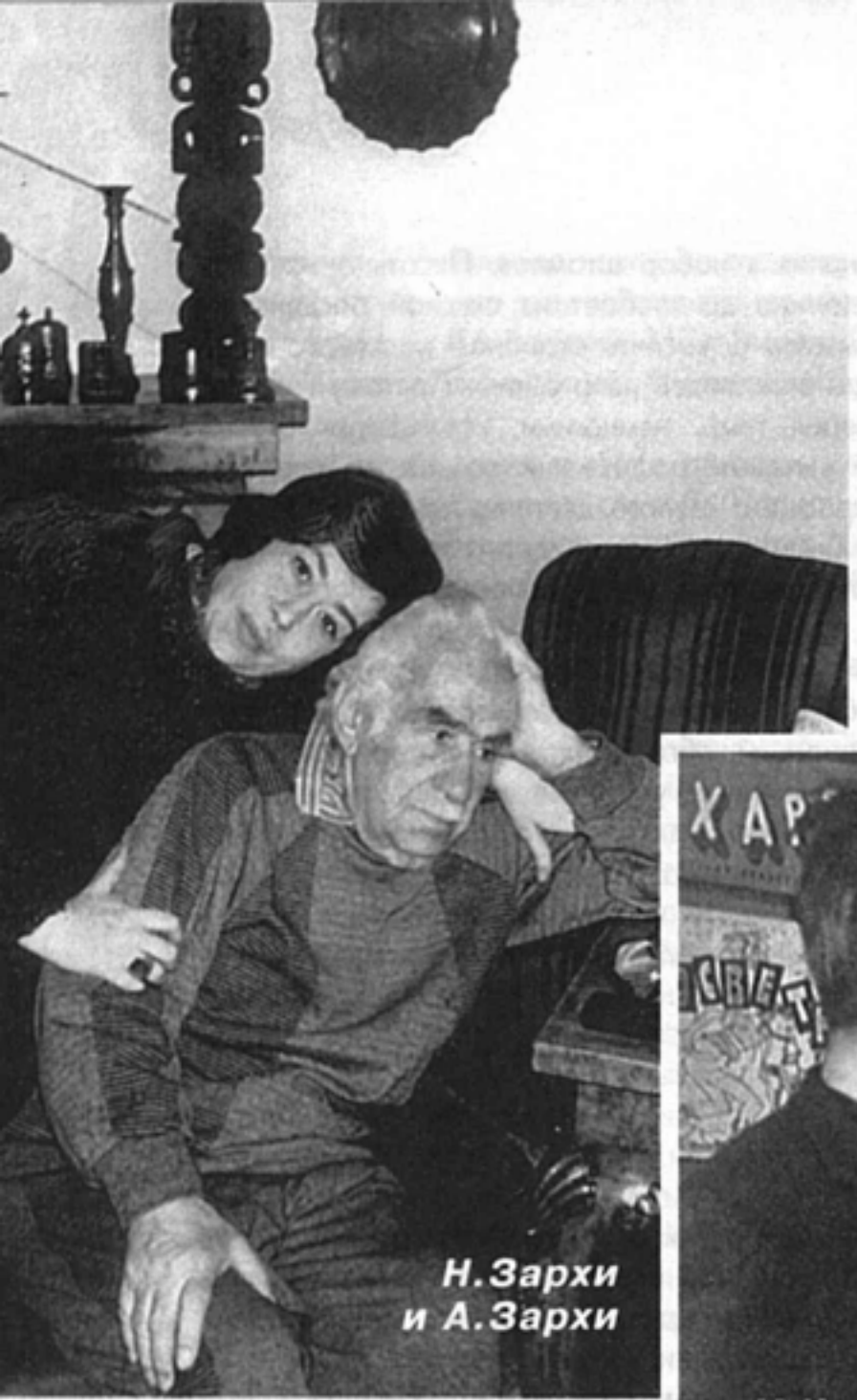
Когда я такое читаю, я начинаю размышлять. Вот человек. Он был в зале, а потом взял бумагу и пишет такое. Для чего он это делает? Не для того, чтобы выразить свое отношение к тому, что было. Он пишет неправду. Пишет, например, что я вынул из речи брата пикантные места о собственной матери. Представляете себе? Когда я начинаю анализировать, я понимаю, что никогда не буду с этим критиком спорить, опровергать его. Его накажет Бог. Он уже наказан, ибо писать ложь, чтобы вызвать ответную реакцию, может только больной человек. Он Богом наказан. В нем нет ни любви, ни веры, ничего. В нем есть желание «фигурировать».

Я когда-то сказал, что принципиально не спорю с критикой. Если она много пишет обо мне, значит, ей это выгодно, значит, я кормлю ее. А с теми, кого я кормлю, мне разговаривать совершенно необязательно.

Я всегда благодарен, если критик мне помогает. А если он выполняет заказ, неважно, чей, или просто его раздражает мой образ жизни, мои товарищи, мой галстук, ну, Бог с ним, я вовсе не намерен с ним спорить. Я найду людей, более достойных и независимых, чтобы с ними разговаривать серьезно, с глазу на глаз, выражая свое отношение искренне, если человек действительно пытается разобраться в том, что мы сделали.

А спорить бессмысленно. И есть прекрасная восточная пословица: «Собаки лают, а караван идет».

Господа режиссеры и их критики



Н.Зархи
и А.Зархи

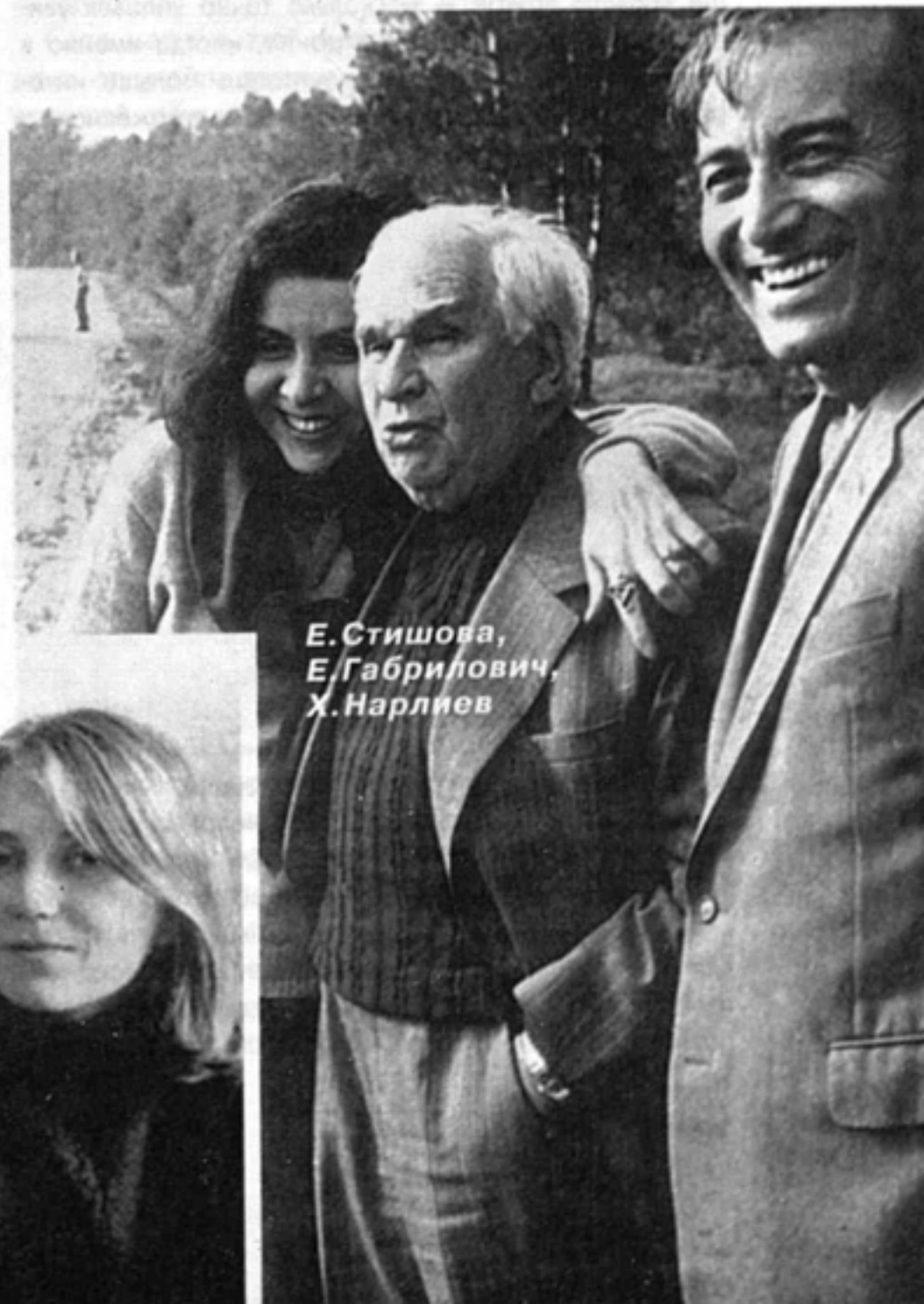
Федерико
Феллини
и Г.Капралов

М.Хуциев,
Н.Зоркая,
М.Туровская

Э.Севелла (слева),
Г.Чухрай (в центре),
Э.Лежде́й (вторая справа),
сценарист и критик
А.Гребнев (справа)

Участники семинара молодых кинематографистов в Болшево

Йорн Доннер (режиссер, Швеция) и А.Плахов



Е.Стишова, Е.Габрилович, Х.Нарлиев

Н.Зархи, О.Иоселиани, Т.Иенсен

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Фото Б. Кремера

К критике отношусь с глубокой классовой неприязнью.

ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО

Я достаточно спокойно читаю и положительные, и отрицательные отзывы о своих картинах. Меня больше волнует другое — насколько точно человек увидел, понял фильм. Как ни странно, иногда именно в отрицательных рецензиях прочитаешь больше интересного. А иногда вроде бы статья восторженная, а

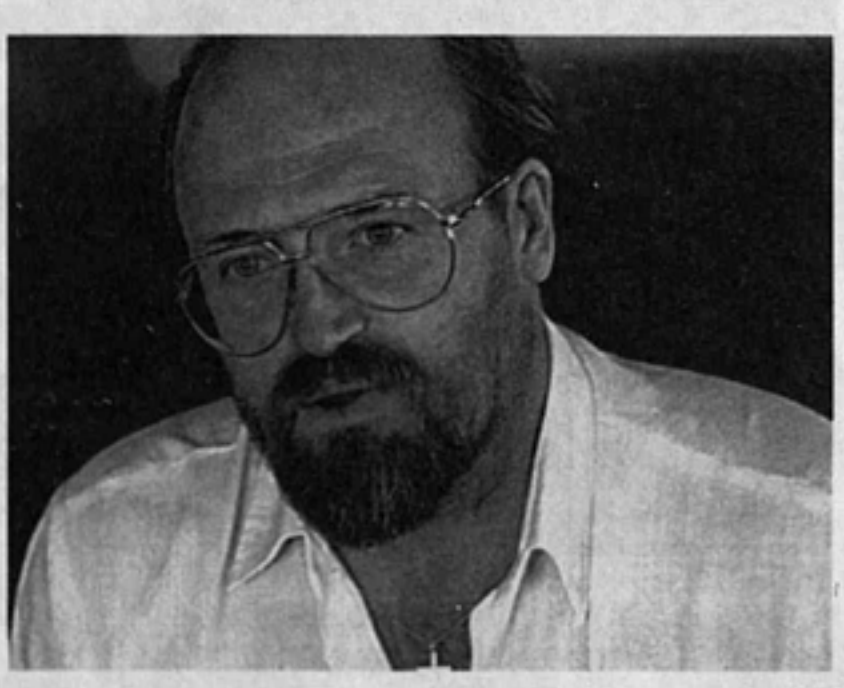


Фото Г. Кмит

совершенно про другое. Так что оценка — это не главное, хотя, естественно, я, как человек нормальный, предпочитаю, чтобы мой фильм нравился.

Я думаю, что дело критики — обобщать (желательно при этом не терять предмета, явившегося поводом для рассуждений), анализировать целостный процесс, и в этом смысле наша национальная критика имеет давние традиции. Правда, сегодня об этих традициях мало кто вспоминает. Сейчас критическая статья — это, как правило, частное мнение, высказанное публично. Причем высказанное второпях, суетливо — вот прямо сейчас надо быстренько отписаться, потому что завтра будет уже другой день, другая пища, другая политическая атмосфера. Я не хочу сказать, что снимаю для вечности, но и не подлаживаюсь под текущий момент, почему же надо писать про это в суете и обязательно притягивать фильм даже не просто к сегодняшнему дню, а к минутной актуальности этого дня? Ведь в этом случае разговор идет вовсе не о моем кино. Об одной какой-нибудь теме фильма, даже о двух, о трех темках, но не о кино.

Я стараюсь читать больше критических статей, мне это любопытно. Не только журналы, но и газеты. Кстати, немного мешает то, что я знаком с большинством сегодняшних авторов. Подчас я ощущаю, что, стремясь изо всех сил быть объективными, те или иные приятели-критики становятся святее самого Папы Римского.

В любом случае критика, я убежден, должна быть разной. Я понимаю, что газетам, как правило, требуются статьи горяченькие, «с веничком». В этом смысле ангажированность критики сегодня ничуть не меньшая, чем в застойные времена, только и разницы, что это не связано с идеологией. Кстати, в те самые, застойные, на мой взгляд, критика в целом была более стабильной и зрелой, значительно более профессиональной. Но какой бы критика ни была, одно знаю твердо: не функция критики — хоронить. Она — не похоронное бюро. Я не имею в виду, что

в каждый статье нужно раздать всем сестрам по серьгам: немножко о хорошем, немножко о плохом и т.п. Но определенная степень корректности должна быть! Чтобы статья не напоминала свару, в которой, к тому же, участвует лишь одно заинтересованное лицо — ведь режиссер не имеет возможности ответить. Сегодня, пожалуй, невозможно натолкнуться на серьезный аналитический разбор фильма, на критику, адекватную предмету разговора. А ведь именно в этом случае читать действительно интересно. Вроде бы и так все про себя знаешь, а все равно ждешь — вдруг откроешь в себе что-то новое, а кроме того, хочется услышать точное понимание того, что ты сказал в картине. Но это — редкость. Вот, например, «Мусульманин». Фильм еще толком не показали, а отзывов уже очень много. Конечно, это в моих интересах, чтобы вокруг картины был шум. У нас страна такая, что и плохая критика может сработать лучше, чем хорошая. Но если говорить всерьез, то я хотел бы прочесть побольше рассуждений, адекватных представленному материалу.

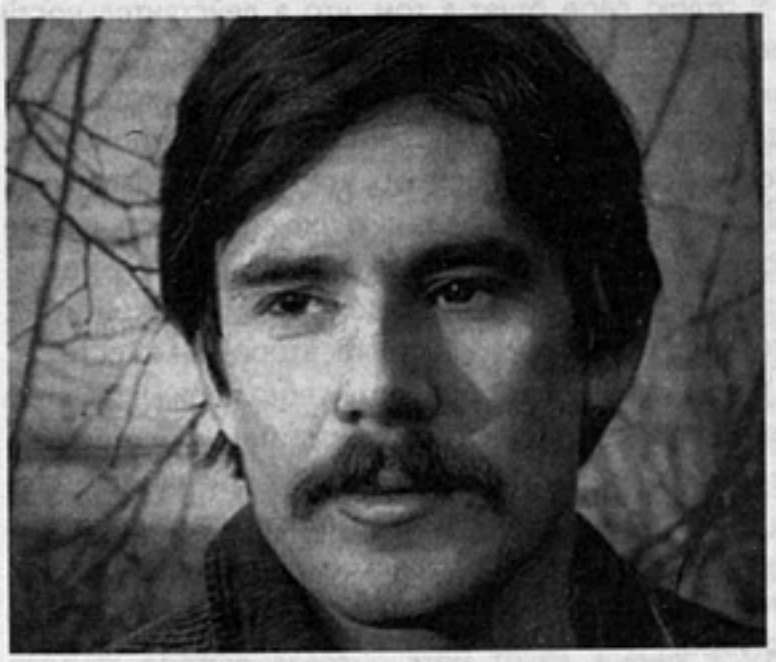
О фильме «Макаров» отрицательных рецензий было мало. Но и глубоких мало. Был общий положительный фон. Все уже закончилось, получены призы, достигнут определенный успех. Но в некотором смысле я остался неудовлетворенным. У фильма сегодня фактически не бывает массового зрителя, и критика в какой-то мере должна давать понимание того, ради чего ты живешь, снимаешь кино.

Но от критики я этого не получил.

ПАВЕЛ ЧУХРАЙ

В связи с предложенной журналом темой, чувствую, что не обойти нам два вечных русских вопроса: «Ты меня уважаешь?», «А ты кто такой?». Раз не обойти, то и пытаться не буду. Потому, со всем моим уважением к традиции пускаюсь в кровавую разборку.

Для начала скажу: у меня вызывает чувство неловкости та ярость и страсть, с которыми многие уважаемые режиссеры обрушиваются на наших российских кинокритиков. В проклятьях этих есть что-то жалобное, ущербное, недостойное.



Режиссеры распинают критиков за бездарность, продажность, говорят, что живут они за счет нас, создателей фильмов, и паразитируют на наших произведениях.

Вспомним, партия семь десятилетий внушала гегемону похожее — что интеллигенция живет на шее у народа, материальных ценностей не создает, но осмеливается, зараза, вякать.

Эта зоологическая позиция нашла, наконец, отклик в душах художников. Ведь здесь, в кино, мы, режиссеры, сами себе гегемон, а они, кинокритики, не пашут и не сеют, только вякают!

И сразу сама собой назревает серьезная мировоззренческая дискуссия: «А на кой они вообще нам сдались, эти критики?»

Другими словами, если фигурально — вреден волк или он санитар леса? Соловей только поет или он еще удобряет сады своим пометом? И как быть с бесполезными воробьями, называемыми в народе «жидриками», ну их всех... или хай себе живут?

Свое место в этой дискуссии я уже определил и даже аргументы заготовил в защиту критиков. Дескать, хай себе живут. Они ж не только каркают, как вороны, но и, как соловьи, тужатся, удобряют сады. А если и этот аргумент не подействует на возмущенных режиссеров, придется напомнить банальную истину, что кино — это процесс, и очень важно, в какой интеллектуальной атмосфере он происходит, в какой ауре работает художник, каково напряжение этого поля. Критик, не в последнюю очередь, создает эту ауру, это нравственное напряжение поля...

Понимаю, что не всех моих коллег убедят эти доводы, не все признают за критиком право на жизнь.

Но ближе к теме! Хорошая у нас критика или плохая? Думаю, что она не лучше и не хуже всего российского кинематографа. Есть бездарность, продажность, шаманство, есть серьезные, глубокие работы. Глубокого, разумеется, как и в кино, значительно меньше.

А вообще я считаю, что кинокритика не есть что-то вспомогательное по отношению к фильму и его создателям, это просто иная форма творчества. И мне интересно, когда критик вместо пересказа сюжета или за счет детального разбора фильма высказывает в связи с тем, что он увидел на экране, свои мысли о самых разных явлениях жизни. Если честно, то только такая критика в сфере искусства мне и интересна.

Но коли признать кинокритику формой творчества, самовыражения, то придется признать и право ее авторов на пристрастность. Какое же творчество без любви или нелюбви к чему-то?

Другими словами, критик — это не обслуживающий нас с вами персонал, но зато и не судья.

Думаю, что такой взгляд на критику, как ни странно, должен ослабить муки и обиды режиссеров. Конечно, тяжело, когда тебя не любят, не понимают, пристрастно оценивают, но легче, когда это всего лишь мнение человека такого же, как ты. Такого же слабого, закомплексованного, как ты, с такой же потребностью внимания, любви к себе и уж совсем с не меньшими амбициями на известность, чем у тебя самого.

Может показаться, что я «не доуважаю» заслуги критики в области теории. Нет, нет! Я очень «доуважаю»...

Но помогают ли режиссеру в его работе теоретические статьи о кино? Затрудняюсь ответить. Опираясь на собственный опыт, думаю, что нет. Скорее, это тоже лишь интеллектуальное поле, в котором художнику легче для себя что-то правильно сформулировать. Только вот беда, многое «правильно сформулированное» перестает быть искусством. Понимаю, спорное утверждение. Но может, оно хотя бы не касается так называемого интеллектуального кино?

Ведь известно, что хорошее кино по форме бывает простое, а бывает сложное. Правда, «сложное», если оно настоящее, тоже, по сути, простое. Только направлено оно как на древние, безотказно отзывчивые уголки нашей души, так и на те, что выстроились позже, с развитием культуры.

Без знания целых пластов этой культуры, без личных жизненных переживаний в процессе такого узнавания душа неискушенного зрителя остается инертной. В этом вся сложность и есть.

И даже если такой зритель пройдет быстрый культурно-образовательный курс, душа его, скорее всего, не ответит фильму «Зеркало» (пример условный). Такому зрителю, чтобы говорить с автором на одном языке, нужно прожить еще одну жизнь и получить личный опыт в процессе впитывания этой самой злополучной культуры. Но — новая жизнь, где ж ее взять? Что конкретно делать неискушенному зрителю? Не волнуйтесь, о нем подумали.

Ему говорят: «Это сложное кино. Мы вам потом объясним». И начинают объяснять, и даже делают себе из этого профессию, профессию «умных объясняльщиков». Но в искусстве ничего «потом» объяснить нельзя. Зато как значительна, уважаема роль шамана в культурно неразвитой аудитории!

А дальше — больше. Появляется достаточно образованный, не без способностей режиссер, который при этом не в силах сказать об окружающем мире что-то свое. Ему нечего сказать ни так просто, как это делал Шукшин, ни так сложно, как это делали Тарковский, Бунюэль, Бергман...

И вот такой режиссер, будучи в трезвом уме и ясной памяти, начинает шаманить, попросту жульничать. Он начинает снимать заведомо «сложное кино». Для его двойника-критика, человека без собственной яркой индивидуальности, режиссер-шаман, режиссер-манипулятор просто находка, подарок судьбы. Не появись он, его стоило бы выдумать. И выдумывают. При таком режиссере критик становится незаменим, он переводчик, как бы посредник между художником и зрителем. Но в искусстве посредники не нужны. Нужны соратники, оппоненты, зрители или другие художники.

Так, в атмосфере шаманства создается миф «сложного кино». Миф этот дезориентирует зрителя и наносит вред кинематографу не меньше, чем дешевые коммерческие фильмы.

В результате удивительно часто поднимаются на щит фильмы-подделки, фильмы-мертвецы, математически выверенные бездушные фильмы-роботы.

Я отдаю себе отчет в том, что в действительности проблема сложнее. Для краткости я упростил ситуацию до схемы — искусство и неискусство, хотя понимаю, что в нашем деле есть масса пограничных, спорных ситуаций. Например, критик, заигравшийся в собственную интеллектуальную значительность или не вполне, частично удавшийся фильм. Просьба не путать с частично врущим художником или критиком. Это уже, бесспорно, осетрина второй свежести.

В заключение хочу пожелать себе, своим коллегам режиссерам, сценаристам, кинокритикам мужественно и достойно сносить удары чужих мнений. Не стоит, как говаривал Феллини, относиться к себе и к тому, что ты делаешь, слишком серьезно. Конечно, кино — наша жизнь, но это все же не сама жизнь, это игра.

Правда, хочется, чтобы в игру эту играли честно. И не потакали шулерам.

КАРЕН ШАХНАЗАРОВ

Какое значение имеет критика? Да никакого. Во всяком случае в моей жизни, что печально. Мне кажется, совершенно растерян потенциал, хранившийся десятилетия и существовавший еще лет десять назад. Сегодня критика играет скорее рекламно-ин-

Фото Б. Кремера

формационную роль, хотя тоже в довольно узком, специфическом смысле, этим и ограничивается.

В прежние времена судьбы произведений и их создателей вершила номенклатурная критика. Статья в «Правде» могла сделать жизнь художника легкой и беспечальной, а могла низвергнуть его в тартарары. Это действительно было так. Но наряду, а подчас и в ряду так называемой номенклатурной критики были выдающиеся личности. Евгений Данилович Сурков, например. Не будем касаться противоречивых черт характера этого человека, я говорю о профессиональной стороне дела. На мой взгляд, совершенно бесплодна дискуссия с драматургами, рьяно утверждающими, что сценарий — это литература, с чем я категорически не согласен. Но критика — это вне всяких сомнений литература. И рассматривать ее следует прежде всего с этой точки зрения. Статья должна обладать эстетической завершенностью, быть в каком-то смысле самоценным произведением.

Сегодня потерян какой бы то ни было интерес к критике. Когда же читаешь статьи, написанные в ставшем модном стиле «стёба», кроме раздражения это ничего не вызывает. Вот господин Гладильщиков, отнюдь не безусый юнец-рэповец, в «Сегодня» перемежает слова «стори» с «экшном» в рецензии на вполне российский фильм. Ему, видимо, кажется, что он существенно реформирует русский язык. Как правило, за подобной эпатажностью — пустота, отсутствие идеи, глубины взгляда.

И откуда эта «хлестаковщина», «легкость мысли необыкновенная»? Не от ощущения ли собственного слова как истины в последней инстанции? Все-таки в литературоведении, театральной критике есть полемика, некое единоборство идей. Театральные журналы стремятся поддерживать планку литературного стиля. А в нашей критике «пусики-мусики-дусики»: все вместе поехали, посмотрели, дружно поришали. Никакого конфликта...

Конечно, прежде всего следует озаботиться проблемой падения культуры как таковой, профессионализма в сфере кинопроизводства.

Безусловно, корни конфликта между творцом и критиком — древние, в каком-то смысле природные, вполне естественные. Может быть, оттого и неизменна моя позиция — никогда не вступать в полемику с критикой, каким бы несправедливым я ни считал выступление г-на N или P.

Были статьи, которые больно задевали, казались глупыми, претенциозными, обидными. Но для меня в этом смысле непререкаемым авторитетом является Пушкин, его позиция. Путь художника иной, его участие в любой полемике — собственное творчество. Только непосредственно занимаясь своей профессией, можно убедить, развенчать заблуждение, опровергнуть неверное представление. А с конструктивной критикой сталкиваешься, к сожалению, редко. Сегодня, казалось бы, скучным или несовременным читать у «неистового Виссариона» об успехах и неудачах Мочалова и Каратыгина. А ведь за конкретным образом, ролью ты начинаешь видеть не только реальный театральный процесс, но концепцию развития искусства, концепцию, во многом определяемую и автором. Это чрезвычайно ценно.

Не могу сказать, что на Западе критика заметно отличается. Но все же справедливо отметить больший профессионализм, конкретность, понимание собственно кинематографического языка. Возможно, наша проблема в отсутствии осмысления кинематографического процесса. Критика наша слишком частна, локальна, точечна. Существует профессия, понимание компонентов кинематографа. Сегодня чрезвычайно редко вы можете встретить глубокий, внятный разбор фильма, его структуры, ткани, из которой он сделан: изображения, движения камеры, звука, оптики, работы художника.

Правда, сегодня зритель почти не видит наших фильмов, но это не значит, что меняются задачи критики и она может позволить себе быть менее профессиональной и более описательной. Это не способ возвращения зрителя в кино. Если я буду так думать: «Все равно фильм не увидят», — я могу снимать все с одной точки. Это бесплодная установка. Профессия состоит в том, что ты не имеешь права

делать что-то хуже, чем можешь. Даже в этой ситуации критик должен максимально профессионально реализоваться. Рано или поздно это будет оценено. Время меняется, расставляя все по своим местам. И фильм сохранится приличный, и статью спустя время буду читать лишь по-настоящему профессиональную.

Есть критики, к которым я отношусь с доверием, уважением. Я не всегда разделяю взгляды Плахова, но безусловно он — профессионал. Хорошо образован, профессионально оснащен Сережа Лаврентьев. Жаль, Шумаков ушел на ТВ.

Терпеть не могу претенциозности, тоже, кстати, ставшей общей фигурой. Если в первом абзаце читаю о маргинальности, в которой прослеживается некая инфернальность — все, интерес потерян. Идеальная критика должна помочь кинематографу выбраться из этой ситуации болота. Хотя бы определить некие ориентиры, осознать и обозначить векторы ожиданий и потребностей общества и направить кинематографистов по этому пути. Вот что нужно и актуально. А критика сегодня сама в непонятном и непонятом состоянии, в замкнутом вакуумном пространстве. Потому и не может сказать кинематографистам: «Посмотрите — какие вы фильмы делаете. Вы жалуетесь, что вас не смотрят. Но сегодняшнее кино совершенно неадекватно тому, что происходит в жизни. Нынешнее кино через двадцать лет не даст никакого представления о том, как складывалась жизнь, какая была страна, кто в ней жил. Плюс к этому удручающий, за гранью допустимого профессиональный уровень. Нельзя снимать с таким звуком, изображением, светом». Все это должна была бы аргументированно, взвешенно и уважительно сказать критика, причем критика авторитетная.

Меня в основном хвалили. В то же время я никогда не делал кино, на которое критика была особенно падка. Вот Сокурова Сашу подбрасывали, подбрасывали до небес, соревнуясь, кто выше, а теперь и вовсе забросили так высоко, что и не вспоминают. В этом смысле я был «не в струе».

Когда я учился профессии, и невозможно было посмотреть целый ряд лучших мировых фильмов, мое знакомство с кинематографом Феллини, Антониони начиналось со статей «выездных» критиков. Но ведь ныне ситуация во многом аналогична. Лишь по прессе можно узнать, что происходит в кино. Но я бы не хотел, чтобы какой-нибудь мальчик сформировал свое представление об «Американской дочери» по газете «Сегодня». Не дай Бог! Лучше пусть вообще о ней не узнает.

Я стараюсь заниматься по мере сил организацией рекламных кампаний, привлекать прессу, но при этом ни в коем случае мы не настаиваем на панегириках. Главное: быть услышанным. Фильму «Цареубийца» в этом смысле повезло. Его рекламной кампанией занялась крупнейшая англо-американская фирма DDA, специализирующаяся на Public Relation, но не на кустарном уровне, как у нас, а в высшей степени профессионально и деловито. После заключения с создателями фильма контракта, она занимается его продвижением на мировой экран: устраивает многочисленные пресс-конференции, организовывает критику, телевизионные съемки, прессу и рекламу с первых шагов фильма. Не думаю, что люди, приезжавшие к нам на съемочную площадку, скажем, из Variety, получали за свои статьи какое-то вознаграждение. Это взаимовыгодный, высокопрофессиональный интерес. Солидные издания нуждаются в информациях и также заключают с DDA договоры, заранее обеспечивая себе постоянный источник самых свежих новостей кино. Поскольку у фирмы уже весьма высокая репутация, которой она дорожит, она берется не за каждый проект, и сегодня DDA стала компанией, которая не только делает promotion, но и определяет в каком-то смысле уровень и картины, и авторов, о ней пишущих. И все же, мне представляется, что сфера критика простирается много дальше хорошо информированной журналистики. Хотя сейчас существует опасная тенденция ангажированности критика. Но, к сожалению, она неизбежна при той новой системе ценностей, которая сегодня устанавливается. Во всем мире прессу покупают. И в корне изменить ситуацию можно только, вернувшись на круги своя, то есть к социализму.

Литературная запись Л.Малюковой

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

В защиту «хамства»

Недавно на каком-то критическом сборище — кажется, даже на бюро Гильдии критики — была высказана революционная мысль. О том, что в условиях рынка суть нашей профессии меняется. Отечественное кино нуждается в поддержке. И все средства, направленные к этой цели, хороши. Пускай даже рецензенту заплатили «слева» — все равно, мол, дело благородное, иначе вообще об этом фильме никто бы не узнал. И о другом, и о третьем. Так бы понемногу о национальном кино все позабыли.

Иначе говоря, то, что всегда и всюду считалось профессиональным позором (взяткой или как минимум компромиссом), теперь стало чуть ли не доблестью. Или, по крайней мере, нормой.

Не хочу сказать, что критика у нас сплошь и рядом продажна. И, возможно, некоторые кривят душой из любви к искусству. Не исключено, что, желая сыграть в нем некую позитивную роль (другая новая мысль, высказанная в той же аудитории, — о «позитивности» как критерии ценности критики). Вот почему, вероятно, очень часто можно увидеть критика, задушевно выпивающего в клубно-фестивальных кулуарах со «своим» режиссером. А назавтра прочитать статью, воспевающую фильм этого режиссера. А послезавтра узнать о проекте нового фильма режиссера по сценарию, написанному тем же самым критиком. И мало ли еще чему можно стать свидетелем в наши дни, постепенно переходя от изумления к бесстрастности.

Независимо от того, чем руководствуется критик: а) честолюбивым стремлением прослыть новым Базеном или новым Трюффо, идеологически или собственноручно запустить «новую волну»; б) внутренней стойкой перед творцами; в) ролью пресс-атташе или серого кардинала; г) чистой корыстью, — он неизбежно решает для себя дилемму, которую сформулировал не кто иной, как в бытность критиком — Трюффо. Дилемма появляется, стоит «лишь один только раз» согрешить — выпить с режиссером по рюмке кальвадоса или, паче того, совместно отобедать. Даже за собственный счет. Все равно сотрапезник стал ближе, и хаять его жальче. Дилемма встает со всей остротой на премьере очередного фильма режиссера, где критику нередко приходится выбирать между сциллой «подлости» и харибдой «хамства». Трюффо прославился тем, что выбирал «хамство».

Не стану хвастаться тем, что безоговорочно делаю тот же выбор. Но, по крайней мере, всегда считал, что к этому следует стремиться. А не следует: а) выискивать черную кошку в темной комнате, где кошки нет (если под кошкой понимать мнимые достоинства); б) уверять общественность родной страны, что фильм Х, провалившийся на международном фестивале, прошел там с подлинным триумфом (в поддержку версии режиссера), и лить крокодиловы слезы по поводу того, что в Канне победила «макулатура», а не фильм Х., представляющий подлинное искусство родной страны. И еще некоторые вещи в том же роде делать не следует.

Не следует критическому журналу, каким, смею надеяться, остается «ИК», печатать не вполне корректные выпады режиссеров (будь то Соловьев или Адабашьян) в адрес критики. Как так? — возмутятся. Критикам позволено хамить, а режиссер молчи: неравноправие какое-то. Увы, такова режиссерская доля. Публично отзываться на уколы критики — последнее дело.Режиссер, ответивший на 22 критические статьи о своем фильме, стал персонажем анекдота и воплощением профессиональных комплексов.

И у критика своя доля, свой комплекс. Он, критик, никогда с режиссером не сочтется славою. Он всегда будет членом теневого кабинета, где выбор между хамством и подлостью вполне экзистенциален.

Листая страницы сегодняшней раскованной кинопрессы, натыкаешься первым делом на хамство. И может показаться, что именно оно хуже и опаснее всего. Хамство невежества, без сомнения, ужасно и отвратительно. Но оно по крайней мере, очевидно. Подлость куда более лжива, изощренна и замаскирована под благие намерения. Она подрывает саму основу профессии, превращая ее в паразитический придаток.

От редакции. Вместе с ответом на анкету критиков А.Плахов принес незаказанные две странички, так сказать, «самотеком». Они пришлись несказанно впору другой анкете — режиссеров. Как ее логическое завершение.

Н. БАБУРИНА

Возрождение

В 50-е годы советское искусство переживает подъем, вызванный переменами в общественной и духовной жизни общества после событий 1953 и 1956 годов. С энтузиазмом работают в это время плакатисты всех жанров. Но признаки перемен, ростки нового стиля первыми появились в киноплакате и прежде всего благодаря его тесной связи с искусством кино.

На новом этапе общественного самосознания литература и кинематограф первыми обращаются к актуальнейшим темам, осмысляют процессы общественного развития, проявляют особый интерес к духовному миру современника, исследуют его характер, психологию. Лучшим фильмам той поры свойственны пафос правды, публицистическая страстность, острота постановки проблем. И — яркий новаторский язык, основанный на программно иных принципах сюжетосложения, «раскрепощения» кинокамеры, традициях монтажного кино, поэтичности художественного иносказания — символа, метафоры.

Новая образная система киноискусства, как всегда, формирует новые задачи плакатистов, направляет их творческие поиски. Поиски корректируются социологическими факторами — совершенствованием средств массовой информации, развитием телевидения. Снижается информативная функция кинoплаката, возрастает его художественно-эстетическая значимость. Этому же способствуют успехи полиграфии: офсетная печать, сменившая традиционную хромолитографию, позволила тиражировать оригиналы, выполненные самыми сложными, самыми необычными приемами живописи и графики. Кинoплакат испытывает тяготение к станковым формам.

На фабрике «Рекламфильм», основной издательско-производственной организации, выпускающей кинорекламу, в это время работает относительно небольшой, но творчески сильный коллектив. Выступают, хотя и нечасто, «ветераны» — Я.Руклевский, И.Герасимович, А.Бельский; активно работают художники, пришедшие в кинoплакат после войны — Б.Зеленский, С.Дацкевич, В.Кононов, М.Хазановский, Н.Хомов, А.Лемещенко, В.Сачков, Е.Гребенщиков, И.Коваленко, М.Хейфиц; ищет свои пути и творческая молодежь.

В центре внимания плакатистов, естественно, оказывается человек, его духовная жизнь, его внутренний мир. Среди мастеров «Рекламфильма» было немало прекрасных портретистов: Б.Зеленский, С.Дацкевич, В.Кононов, Ю.Царев. Созданные ими плакаты-портреты отличает образная емкость, психологическая углубленность. Какой точный ход нашел, например, Б.Зеленский в плакате к фильму «Высота», чтобы показать значимость трудовых дел рабочего человека. Тот же мастер крупным планом, обобщенно, монументально нарисовал портрет Е.Урбанского — олицетворение убежденности, несгибаемости, непреклонности и броско написал над ним название фильма — «Коммунист». Киноплакат вплотную подходит к решению проблемы положительного героя, остро стоявшей в тот момент перед мастерами политического плаката.

В работе над образом-портретом плакатистами было сказано еще одно новое слово: с момента возникновения кинорекламы «похожесть», узнаваемость актеров в ней была непременным условием. В середине 50-х годов намечается отступление от этой традиции: «верность» облика, внешнее сходство приносятся в жертву верности образа героя и фильма в целом. Первым этот шаг сделал С.Дацкевич, открыв тем самым далекую перспективу развития жанра.

В поисках выразительности языка и не без влияния кинематографа художники рекламы используют богатейшие возможности художественного иносказания, видя в нем наиболее красноречивую и поэтическую форму выражения авторской мысли. Явлением стал выпуск в 1956 году плаката С.Дацкевича к фильму «Павел Корчагин». Свежо, ярко, убедительно автор выразил идею произведения, соединив в композиции изображение буденовки, сабли и розы.

Как и С.Дацкевич, многие другие мастера — Ю.Царев, Н.Хомов, Я.Манухин — работают над выразительной силой детали, предмета, который в контексте плаката мог бы нести символическую нагрузку, обрести метафорический смысл. Киноплакат нащупывал и прокладывал пути, по которым всего через пять-шесть лет пойдет развитие плакатного искусства.

Известный поворот к станковым формам более всего заметен в сюжетных решениях. Б.Зеленский, В.Кононов, А.Шамаш, В.Сачков, М.Хазановский, А.Лемещенко, Я.Манухин и другие мастера создавали своеобразные «жанры» и «пейзажи», работали свободно, раскованно, без оглядки на фильм, увлекаясь и решая сложные задачи фактуры и цвета. Линия и пятно — неизменные слагаемые плакатного языка — обогащаются приемами живописи, станковой графики, гравюры. Зато фотография — это традиционное звено в связи фильма и плаката — отходит на второй план, лишний раз демонстрируя преодоление плакатом визуальной зависимости от фильма.

Бесспорные успехи мастеров рекламы привлекают к ней внимание художественной общественности. В 1949 году всего лишь четыре киноплаката были показаны на Всесоюзной художественной выставке. В 50-е годы творческие отчеты мастеров кинорекламы становятся постоянными и частыми. В специальной печати появляются отклики — рецензии, заметки. Это было начало. Поднявшимся росткам предстояло дать плоды в последующие годы.

Художник А.Фрейдин.
«Кавалер Золотой Звезды» (режиссер Ю.Райзман, 1951)

Художники Н.Хомов, Я.Руклевский.
«Кубанские казаки» (режиссер И.Пырьев, 1950)

Художник Б.Зеленский.
«Сорок первый» (режиссер Г.Чухрай, 1956)

Художник Н.Хомов.
«Дело Румянцева» (режиссер И.Хейфиц, 1956)

Художник Б.Зеленский.
«Высота» (режиссер А.Зархи, 1957)

Художник Б.Зеленский.
«Тихий Дон» (режиссер С.Герасимов, 1957—1958)

Художник М.Хазановский.
«Отелло» (режиссер С.Юткевич, 1956)

Художник С.Дацкевич.
«Первый день мира» (режиссер Я.Сегель, 1959)

Художник С.Дацкевич.
«Весна на Заречной улице» (режиссеры Ф.Миронер, М.Хуциев, 1956)

АО «Рекламфильм» является спонсором публикации киноплакатов

На вкладке даны плакаты из фондов Российской государственной библиотеки

1940 — 1949

1940

22 января. Родился Уильям Херт, американский актер.

8 февраля. Родился Ник Нолт, американский актер.

24 апреля. Родился Аль Пачино, американский актер.

15 июня. В Париже после начала оккупации вновь открылись первые кинотеатры.

22 июня. Родился Аббас Киаростами, иранский режиссер.

3 августа. Родился Мартин Шин, американский актер.

16 августа. Родился Брюс Бересфорд, австралийский режиссер.

1 сентября. На Венецианском фестивале представлены фильмы только стран гитлеровской коалиции и дружественных им государств. Призы Муссолини вручены Густаву Уцицки и Аугусто Дженина.

11 сентября. Родился Брайан Де Палма, американский режиссер.

3 октября. В Париже открывается студия «Континенталь фильм», финансируемая немецкими оккупационными властями. Здесь будет снято 30 фильмов, в том числе «Ворон» Анри Жоржа Клузо.

13 ноября. Уолт Дисней выпускает «Фантазию» с новой стереоскопической записью звука («Фантасаунд»).

27 ноября. Родился Брюс Ли.

В Германии запрещается показ фильмов студии «МГМ» в связи с негативным изображением нацистов в фильмах «Бегство» и «Смертельный натиск».

Киноотдел Британского министерства пропаганды составляет «программу кинопропаганды», включающую выпуск документальных, хроникальных и игровых лент.

Японский режиссер Фумио Камей снимает фильм «Сражающиеся солдаты», запрещенный цензурой за антивоенные настроения.

1941

14 января. Родилась Фей Данауэй, американская актриса.

25 февраля. Родился Девид Паттнем, английский продюсер.

4 марта. Родился Эдриан Лайн, американский режиссер.

16 марта. Родился Бернардо Бертолуччи, итальянский режиссер.

22 марта. Родился Бруно Ганц, немецкий актер.

5 апреля. Родился Роман Балаян.

14 апреля. Родилась Джулия Кристи, английская актриса.

20 апреля. Родился Райан О'Нил, американский актер.

25 апреля. Родился Бертран Тавернье, французский режиссер.

20 мая. Жак Кокто, Арлетти, Жорж Сименон, Гарри Бауэр и Даниель Дарье в числе других посетили прием в честь приехавшей в Париж «звезды» немецкой студии «УФА» Цары Леандер.

21 мая. Оккупационные власти запрещают съемку на территории Франции фильмов на английском языке; фильмы, снятые до 1937 года, запрещаются к прокату.

30 августа. На кинофестивале в Венеции приз фашистской партии вручается Роберто Росселлини за его первый фильм «Белый корабль».

22 сентября. Родилась Анна Карина, французская актриса.

16 октября. Из Москвы эвакуируются киностудии.

В Японии запрещаются американские и европейские фильмы, Фумио Камей арестован.

Забастовка на киностудии Диснея приводит к учреждению Конференции профсоюзов студий, просуществовавшей до 1947 года.

В СССР выходит на экран первый стереофильм «Концерт», снятый по системе Семена Иванова.

На экраны выходят фильмы: «Мальтийский сокол» Джона

«Мальтийский сокол»

Хьюстона, «Как зелена была моя долина» и «Табачная дорога» Джона Форда, «Лисички» Уильяма Уайлера, «Леди Гамильтон» Александра Корды, «Подозрение» Альфреда Хичкока, «Двуликая женщина» Джорджа Кьюкора (США), «Майор Барбара» Габриэля Паскаля (Англия), «Маскарад» Сергея Герасимова (СССР).

1942

3 января. Правительство Франко объявляет о программе реорганизации кинопромышленности в целях стимулирования национального кинопроизводства.

31 января. Родился Дерек Джармен, английский режиссер.

10 февраля. Гленн Миллер получает первый «золотой диск» по случаю продажи миллионного экземпляра пластинки «Чаттануга чу-чу» — песни из кинофильма «Серенада Солнечной долины».

21 февраля. Родилась Маргарете фон Тротта, немецкий режиссер.

14 марта. Родилась Рита Ташингем, английская актриса.

25 марта. Даниэль Дарье, Вивиан Роман и Альбер Прежан в составе французской делегации посещают Берлин по приглашению Геббельса.

24 апреля. Родилась Барбра Стрейзанд, американская актриса.

1 июля. Родилась Женевьев Бижо, американская актриса.

13 июля. Родился Харрисон Форд, американский актер.

16 октября. Участники Сопротивления устраивают взрыв в парижском кинотеатре «Синема рекс», переименованном в «Зольдатенкино»; в качестве ответной меры казнены многочисленные заложники.

26 октября. Родился Боб Хоскинс, американский актер.

10 декабря. В Голливуде организуется Комитет победы, занимающийся вопросами досуга в расположении воинских частей и сбором средств в фонд военных действий.

На экраны выходят фильмы: «Вечерние посетители» Марселя Карне (Франция), «Касабланка» Майкла Кертица, «Люди-кошки» Жака Турнера, «Великолепные Эмберсоны» Орсона Уэллса, «Быть или не быть» Эрнста Любича (США). «Как закалялась сталь» Марка Донского, «Машенька» Юлия Райзмана (СССР).

1943

6 февраля. Эрролу Флинну предъявляют обвинение в трех изнасилованиях.

15 марта. Родился Дэвид Кронберг, американский режиссер.

16 мая. Родился Джон Джост, американский режиссер.

1 июня. Англо-американский актер Лесли Хауард погиб в самолете, сбитом немцами над Бискайским заливом.

15 июня. Родился Малколм Макдауэлл, английский актер.

17 августа. Родился Роберт Де Ниро, американский актер.

10 октября. Родился Жан-Жак Анно, французский режиссер.

18 декабря. Родился Алан Рудольф, американский режиссер.

25 декабря. Родилась Ханна Шигулла, немецкая актриса.

31 декабря. Родился Бен Кингсли, английский актер.

На экраны выходят фильмы: «Ворон» Анри-Жоржа Клузо (Франция), «Парацельс» Георга Вильгельма Пабста (Германия), «Спасательная шлюпка» и «Тень сомнения» Альфреда Хичкока, «Миссия в Москву» Майкла Кертица (США), «Битва за Украину» Александра Довженко, «Она защищает Родину» Фридриха Эрмлера (СССР)

1944

23 января. Родился Рутгер Хауэр, американский актер голландского происхождения.

14 февраля. Родился Элан Паркер, англо-американский режиссер.

22 февраля. Родился Джонатан Демм, американский режиссер.

11 апреля. Родился Джон Милиус, американский сценарист и режиссер.

22 апреля. Во Франции запрещены фильмы с участием Жана Габена, присоединившегося к организации «Свободная Франция».

10 мая. Родилась Мари-Франс Пизье, французская актриса.

14 мая. Родился Джордж Лукас, американский режиссер.

22 июня. Родился Клаус-Мария Брандауэр, немецкий актер.

31 июля. Родилась Джеральдин Чаплин, актриса.

23 августа. Члены «Свободной Франции» арестовывают Саша Гитри по обвинению в коллаборационизме. Среди других арестованных Арлетти, Тино Росси, Пьер Френе, Альбер Прежан.

21 августа. Родился Питер Уэйр, австралийский режиссер

4 сентября. Французский комитет освобождения публикует список режиссеров, лишенных права заниматься своей профессией, в том числе: Марсель Карне, Анри-Жорж

Клузо, Андре Кайатт, Анри Декуан.

15 сентября. Робер Бразийак, французский кинокритик и историк кино, приговаривается к смертной казни за коллаборационизм; приговор приведен в исполнение в феврале 1945 года.

25 сентября. Родился Майкл Дуглас, американский актер и продюсер

17 ноября. Родился Денни Де Вито, американский актер и режиссер.

В концентрационном лагере Дора близ Бухенвальда открылся кинотеатр для узников, работающих на ракетную промышленность.

На экраны вышли фильмы: «Освобождение Парижа» (Франция, коллектив авторов), «Газовый свет» Джорджа Кьюкора, «Женщина в окне» Фрица Ланга (США), «Иван Грозный», первая серия, Сергея Эйзенштейна, «Радуга» Марка Донского (СССР).

1945

19 апреля. Родился Вадим Абдрашитов.

5 февраля. Родилась Шарлотта Рэмплинг, англо-американская актриса.

9 февраля. Родилась Миа Фэрроу, американская актриса.

27 февраля. Родился Даниель Ольбрыхский, польский актер.

4 июня. Начинает выходить влиятельный еженедельник «Экран франсез».

14 августа. Родился Вим Вендерс, немецкий режиссер.

В августе национализирована чешская кинопромышленность; открыты киношкола (ФАМУ) и киноархив.

19 октября. Родился Никита Михалков.

21 ноября. Родилась Голди Хоун, американская актриса.

1 декабря. Родилась Бетт Мидлер, американская актриса.

На экраны вышли фильмы: «Генрих V» Лоренса Оливье (Англия), «Дети райка» Марселя Карне (Франция), «Кольберг» Вейта Харлана (Германия), «Рим — открытый город» Роберто Росселлини (Италия).

1946

5 января. Родилась Дайан Китон, американская актриса.

12 марта. Родилась Лайза Минелли, американская актриса.

19 мая. Родился Микеле Плачидо, итальянский актер.

31 мая. Родился Райнер Вернер Фасбиндер, немецкий режиссер.

7 июля. Родился Сильвестр Сталлоне, американский актер.

22 июля. Родился Пол Шрейдер, американский режиссер и сценарист.

4 сентября. ЦК КПСС выпускает Постановление, критически оценивающее деятельность Эйзенштейна, Пудовкина, Лукова, Козинцева и Трауберга.

15 сентября. Родился Оливер Стоун, американский режиссер.

20 сентября. Открывается Первый Каннский кинофестиваль, отложенный в связи с началом войны.

В Индии образован первый профсоюз киноработников.

В Японии запрещено включать в фильмы сцены сражений на мечах.

4 октября. Родилась Сьюзен Сарадон, американская актриса.

8 октября. Родился Жан-Жак Бейнекс, французский режиссер.

8 ноября. Родилась Салли Филд, американская актриса.

28 ноября. Родился Джо Данте, американский режиссер.

14 декабря. Родилась Джейн Биркин, французская актриса.

Ассоциация иностранной прессы в Голливуде учреждает приз «Золотой глобус».

На экраны вышли фильмы: «Лучшие годы нашей жизни» Уильяма Уайлера, «Моя дорогая Клементина» Джона Форда (США), «Иван Грозный», вторая серия, Сергея Эйзенштейн, «Клятва» Михаила Чиаурели (СССР).

1947

19 марта. Родилась Гленн Клоуз, американская актриса.

18 апреля. Родился Джеймс Вудс, американский актер.

13 мая. Родился Харви Кейтел, американский актер.

3 июля. Черил Кройфорд, Ли Страсберг и Элиа Казан открывают в Нью-Йорке Актерскую студию

30 июля. Родился Арнольд Шварценеггер, американский актер

24 ноября. 10 голливудских сценаристов и продюсеров приговариваются к годичному тюремному заключению и денежному штрафу за отказ давать показания в Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Все из них отбыли установленный срок, за исключение Эдварда Дмитрыка, который был выпущен раньше, поскольку согласился «назвать имена».

18 декабря. Родился Стивен Спилберг, американский режиссер.

На экраны вышли фильмы: «Набережная Ювелиров»

Анри-Жоржа Клузо (Франция), «Корабль в Индию» Ингмара Бергмана (Швеция), «Мсье Верду» Чарлза Чаплина, «Сокровища Сьерра-Мадре» Джорджа Хьюстона (США), «Мичурин» Александра Довженко, «Сельская учительница» Марка Донского (СССР).

1948

16 января. Родился Джон Карпентер, американский режиссер.

27 января. Родился Михаил Барышников.

30 марта. В журнале «Экран франсез» Александр Астрюк вводит понятие «камера-перо».

1 июля. Родилась Карен Блэк, американская актриса.

6 июля. Родилась Натали Бай, французская актриса.

19 сентября. Родился Джереми Айронс, английский актер.

1 ноября. Александр Астрюк в статье «Явление кино» (еженедельник «Неф») выдвигает принципы «политики авторства».

28 ноября. Родилась Агнешка Холланд, польский режиссер.

27 декабря. Родился Жерар Депардье, французский актер.

В Германии Комиссия по денацификации снимает с Лени Рифеншталь обвинения в активном участии в нацистском движении.

На экраны выходят фильмы: «Похитители велосипедов» Витторио Де Сика, «Земля дрожит» Лукино Висконти (Италия), «Гамлет» Лоренса Оливье, «Оливер Твист» Дэвида Лина (Англия), «Леди из Шанхая» Орсона Уэллса, «Веревка» Альфреда Хичкока» (США).

1949

14 января. Родился Лоренс Каздан, американский режиссер.

24 января. Родился Джеймс Белуши, американский актер.

9 февраля. Роберт Митчум, американский актер, приговаривается к двум месяцам тюремного заключения за хранение марихуаны.

22 марта. Родилась Фанни Ардан, французская актриса.

22 июня. Родилась Мерил Стрип, американская актриса.

7 июля. Родилась Шелли Дюваль, американская актриса.

31 августа. Родился Ричард Гир, американский актер.

13 ноября. Родилась Вупи Голдберг, американская актриса.

15 ноября. В соответствии с антитрестовским законодательством студия «Парамаунт» разделяет производственные и прокатные функции.

4 декабря. Родился Джефф Бриджес, американский актер.

25 декабря. Родилась Сисси Спейсек, американская актриса.

На экраны вышли фильмы: «Два бигха земли» Бимала Роя (Индия), «Третий человек» Кэрола Рида (Англия), «Самсон и Далила» Сесиля Де Милля (США), «Падение Берлина» Михаила Чиаурели, «Встреча на Эльбе» Григория Александрова (СССР).

Перевод с английского
Нины Цыркун

Уважаемые читатели!

Всем, кто продлит подписку на наш журнал во втором полугодии 1995 года, мы гарантируем сохранение прежней подписной цены в первом полугодии 1996.

Оставайтесь с нами!

Журнал «Искусство кино»:
— это все самое интересное в сфере кино и культуры,
— это современный дизайн,
— это 12 полновесных журнальных книг в год.

Оформить подписку на наш журнал вы можете в любом почтовом отделении по каталогу «Роспечати», а для жителей Москвы по каталогу Московского почтамта.

Наш индекс: **70402**

Цена без доставки: **3900** руб. (1 месяц)
11700 руб. (3 месяца)
23400 руб. (6 месяцев)

История фильма как человеческая комедия

Не то чтобы уселись мы за столик на виа Венето, Росселлини, Висконти, я и другие и порешили: пора делать неореализм. На самом деле мы почти не знали друг друга. Как-то мне говорят, что вот, мол, Росселлини приступает к работе над фильмом: «Фильм об одном священнике». Сказал и ладно. На другой день встречаю Росселлини и Амидеи: сидят на ступеньках у входа в палаццо на виа Биссолати. «Что делаете?» — спрашиваю. Они пожали плечами: «Деньги ищем. У нас денег нет, чтобы запуститься с фильмом...» — «О чем фильм?» — «История священника. Помнишь Дона Морозини, которого немцы расстреляли...»

Витторио Де Сика

Как-то раз Росселлини, с которым мы в ту пору были едва знакомы — «привет, привет» и все, — попросил меня выступить в роли посредника: пригласить от его имени Альдо Фабрици на роль священника в короткометражном фильме «История Дона Морозини». «Видишь ли, я все продал, у меня нет ни лиры. Но я нашел одну графиню, которая заставляет меня снять короткометражку, у нее есть сценарий о Доне Морозини. И я решил: сниму». Уже на следующий день он представил меня этой самой графине, которая была необъятных размеров дамой, заявившей: «Будете говорить с Фабрици, пусть соглашается на 200 тысяч лир». Тогда я отправился к Фабрици. Он, нимало не смутившись, говорит: «Какое мне дело до этого Дона Морозини?! Пусть дают миллион».

Я снова возвращаюсь к Росселлини: «Понимаешь, он хочет миллион». — «Нет, не больше 250 тысяч». В это же самое время Росселлини все пытался уломать графиню снять две короткометражки: одну по уже существующему сценарию и еще одну о римских мальчишках во время войны. Амидеи, как мне казалось, в ту затею мало верил. Как-то вечером он говорит: «А почему бы тебе вместо того, чтобы снимать две короткометражки, не попытаться снять нормальный фильм? Объединим обе эти темы, усилим линию священника...» — так, за неделю, у меня дома, на кухне, потому что отопление не работало, мы написали сценарий «Рим — открытый город», но не стану лукавить, надежд больших мы не питали. Затем я вновь отправился к Фабрици уже с экземпляром сценария и смог убедить его согласиться за подходящую сумму... Впрочем, это была все та же требуемая им сумма, но поскольку теперь речь шла не о короткометражке, а о полнометражном фильме, то и его притязания на один миллион уже не казались чрезмерными. Так рождался «Рим — открытый город».

Федерико Феллини

Как приходили идеи? Из жизни. Приведу один пример. Как-то Маньяни поссорилась с Серато, электриком, с которым у нее тогда был роман. Серато опрометью вылетел из дома, вскочил в свой грузовичок, завел мотор и поехал. Маньяни бежала за грузовичком, выкрикивая самые грязные ругательства, на какие только была способна: «Скотина, ублюдок», — короче самые обычные в подобной ситуации. И это стало дополнением, штрихом к эпизоду: Маньяни бежит за грузовиком, в котором немцы увозят ее мужа.

Серджо Амидеи

Постоянные проблемы с пленкой. Немцев больше не было, но война продолжалась. Нам приходилось работать с кусками, обрывками пленки, что-то нам удавалось находить в магазинах, в остатках, что-то покупали у американцев, которые снимали военную хронику, короче — то там, то сям. У нас не было даже позитивной пленки, чтобы напечатать материал и отсмотреть его. Деньги кончались с завидной регулярностью, и тогда мне приходилось бегать с нашим негативом, объясняя, что снято, а что нет. Правда, с не меньшей регулярностью деньги откуда-то появлялись. Амато, например, дал нам в какой-то момент 50 тысяч лир, но потом увидел, что мы снимаем, и сказал: «Нет, нет, все это мне решительно не нравится, 50 тысяч вернете, когда сможете, но фильм ваш мне не нужен». Поначалу у нас

были деньги, которые дала какая-то графиня, но в первую же неделю они и кончились.

Роберто постоянно названивал по телефону из ближайшего кафе, пытаясь найти деньги. Продавалось все, все до последнего. Однажды у Роберто появились 50 тысяч лир, он отнес их в банк, где ему выдали ссуду почти в 200 тысяч. Я тоже решил сделать вклад в общее дело, взял свои две тысячи, но по пути в банк меня ограбили, и я потерял все. Позднее, когда подключилась Минерва, все расходы уже оплачивались ею.

Йон Туцци

Когда снималась «Одержимость», я была беременна, ждала сына. Не знаю, почему съемки откладывались и откладывались, знаю только, что все это время я находилась в Ферраре, месяц или полтора, и живот мой все рос и рос. Дело кончилось тем, что вместо меня им пришлось приглашать Каламаи. Что же касается «Рима — открытого города», то и здесь первые десять дней активно снималась она. Надо сказать, что это одна из самых комичных историй моей жизни. На протяжении многих лет я буквально вопила: «Почему бы не сделать картину о простой женщине, некрасивой, может быть, немолодой...» Согласна, сама я тогда была еще молода, но все же: «Почему? Почему, — повторяла я, — нельзя сделать фильм о настоящей женщине, женщине с улицы, живой, а не придуманной?» И когда мне прочитали сценарий «Рима — открытого города», я сказала: «Наконец-то, то, что нужно».

В те годы я выступала в театральном ревю, пришли уже союзники или нет, не помню, но успех был огромный. Такой же, как у Фабрици, который выступал с другими вещами. Так вот, поскольку мне не захотели заплатить за фильм столько же, сколько ему — мизер, разница в какие-нибудь сто тысяч, но каприз ли, принцип ли, короче, взыграло, и я ответила: «Нет». В то время я даже не была знакома с Росселлини, но знаю, что он хотел видеть в этой роли меня. Вот по этой причине они и начали снимать Каламаи. Не знаю, может быть еще потому, что она сыграла в «Одержимости». Не знаю, не могу судить. Срабатывают какие-то схемы. Прошли, как я говорила, десять дней, и они снова стали меня искать. К счастью для меня, потому что по глупости я могла бы потерять самый главный фильм в моей жизни. Признаю, была не права, но... Да, фильм этот до сих пор прекрасен. Только я всегда отказываюсь, когда меня приглашают выступить перед зрителями.

Анна Маньяни

Фильм снимали без звука, сплошная импровизация, потому что сценарий, который был, потеряли. Я согласился работать с Росселлини, потому что видел его «Белый пароход», и он мне очень понравился. О Росселлини я бы мог кое-что сказать... но лучше воздержусь. Мда, всех за этот фильм наградили разными премиями. Всех, кроме меня. Вообще-то меня приглашали в документальную картину о гибели Дона Пьетро Морозини. Я отказался, потому что хотел, чтобы это был полнометражный фильм.

Альдо Фабрици

Мы не репетировали сцену смерти. С таким великим режиссером, каким был Росселлини, мы не репетировали, мы снимали. Когда я вышла из парадного, я вдруг снова попала в те дни, когда они увозили наших ребят. Там, на площади, стояли, прижавшись к стене, люди, мой народ. И немцы, самые настоящие... От всего этого в моей душе поднялся такой ужас, такая тоска. Кто бы мог подумать, что я так почувствую все это! Я вдруг перестала быть сама собой, понимаете? Я слилась со своей героиней.

Анна Маньяни

В оригинале «Рим — открытый город» был немым: таков был не выбор, а неизбежность. Пленка стоила 60 лир за метр, и нам приходилось бы тратить сотни лир на каждую сцену, если бы мы вздумали записывать еще и звук. Когда же фильм был закончен, мы попросили актеров озвучить самих себя.

Роберто Росселлини

Этот фильм мы снимали все вместе: я, например, принесла всю мебель из дома. Я играла Марину Мари, юную наркоманку, проститутку и танцовщицу, которая доносит на своего возлюбленного в гестапо. Чего я только не натерпелась из-за роли предательницы, которую мне пришлось играть! Помню, в те годы уже появились контрабандные сигареты, и мы ходили в Сан-Сильвестро, где женщины продавали их из-под полы. Так вот они меня узнали и заявляют: «А вот этой стерве мы сигареты продавать не

станем». И еще случай: как-то один поляк, у которого с немцами были свои счеты, набросился на меня с ножом, хотел убить!

Мария Мики

Фабрици буквально возненавидел мальчишку, игравшего в фильме сына Маньяни, синьоры Пины. Будучи сам большим актером, он нутром почувствовал, что у парнишки необычайно притягательное лицо. Лицо, на которое хочется смотреть. И именно поэтому Фабрици делал все, чтобы в сценах, которые ведет он, сорванец появлялся как можно меньше и не отвлекал на себя внимание. Мелкие пакости!

Серджо Амидеи

Больно оглядываться назад. Умирать дважды. Что касается Росселлини, то сегодня я думаю, что он был больным, усталым человеком. Но тогда, в 1944 году, это была потрясающая встреча. Настоящее чудо! Он обладал талантом материализовывать то, что я чувствовала. Достаточно было одного жеста, взгляда, мы понимали друг друга с полуслова. Но это великолепное единство было только в работе. В обычной жизни все складывалось иначе. Я говорила на римском диалекте, он по-китайски. Я была откровенна, он темнил. Я была искренна, он был «Иовом». Отыграв три часа комедии в театре или завершив съемочный день, я становилась женщиной, хотела ею стать, Росселлини же хотел только играть.

Анна Маньяни

Роберто предстояло переснять ряд сцен на улице. Мы готовили площадку, повсюду тянулись кабели, провода, а в это время мимо проходил один американский солдат, он зацепился ногой, упал и расквасил нос. Но сразу же поднялся, потому что был слегка навеселе, с явным желанием кого-нибудь стукнуть. Я двинулся к нему, чтобы объясниться. Лицо его было в крови, и я услышал, как он выругался: «фашисты». Яростно пиная кабель, солдат стал постепенно продвигаться по нему, пока не уткнулся в спину Росселлини, стоявшего у камеры. Здесь лицо парня приобрело новое, изумленное выражение, и он спрашивает: «А что здесь происходит?» Я отвечаю: «Снимаем фильм». «А-а-а, — говорит он, — а я как раз американский продюсер». Он представился, сел, не обращая внимания на перепачканное кровью лицо, и говорит: «Что за фильм?» — «О том-то, да о том-то». — «Ладно, хочу поглядеть».

На следующий день, поскольку я почувствовал, что это сама судьба явилась по кабелю, мы показали ему «Рим — открытый город», и этот самый парень его купил. «Беру». Конечно, никакой он был не продюсер, а занимался рисованной рекламой. Однако именно его вранье решило судьбу итальянского кино, поскольку мы поверили ему и отдали фильм. Он отправился в Америку, там показал фильм настоящему прокатчику, который, в свою очередь, фильм купил и вручил парню деньги. И парень наш вернулся в Италию, сполна расплатился за фильм, продолжая похваляться, какой он великий продюсер. А потом сказал: «Хочу сделать еще один фильм с Росселлини, со всеми вами, с Федерико; я взорву Голливуд к чертовой матери».

Федерико Феллини

Впервые я показал фильм в узком кругу деловых людей, критиков и друзей. Практически все остались разочарованы. «Рим — открытый город» был показан в Италии в сентябре 1945 года в рамках небольшого фестиваля и освистан. Прием со стороны прессы был, можно сказать, дружным и единодушным в своем неприятии. В те годы я многим моим коллегам предлагал создать Ассоциацию по типу Союза художников. Но никто не хотел объединяться с режиссером «Рима — открытого города»; очевидно, его не считали художником.

На фестивале в Канне в 1946 году, за неимением лучшего, «Рим — открытый город» был представлен итальянской делегацией, которая вся поголовно фильм порицала. Показали картину в дневное время и мало кто тогда написал о ней. Я приехал в Париж спустя два месяца: всех буквально лихорадило, о картине говорили только восторженно, на что я уже и не надеялся. Успех был такой, что даже людям в Италии пришлось пересмотреть свое отношение ко мне, правда, впоследствии они отыгрались.

А спустя некоторое время Берстин показал «Рим — открытый город» в Нью-Йорке, где он прошел триумфально, но об этом уже знают все.

Роберто Росселлини

(El'avventurosa storia dell cinema Italiano/ Milano, 1979)

Перевод с итальянского Л.Аловой

ЕЛЕНА ДАВЫДОВА,
СВЕН ШПИКЕР

Теория триумфа, или Двадцать лет спустя

В США ежемесячно, ежеквартально, ежегодно выходит огромное количество профессиональных изданий, посвященных искусству; соответственно, и число авторов почти не поддается учету. Академическая система устроена таким образом, что любой профессор университета, если он хочет оставаться в его пределах, вынужден выдавать в год по нескольку больших статей, и раз в несколько лет — по книге. Здесь нельзя сказать: он пишет много. Все пишут примерно одинаково, некоторые больше, но никто — меньше. Поскольку в США практически отсутствуют гуманитарные научно-исследовательские институты, где сотрудникам платили бы деньги единственно за то, чтобы они писали статьи и книги, университет собирает под свое дружественное крыло всех пишущих, думающих и говорящих. Кто платит, тот и заказывает музыку, особенно в США, — и здесь университетская система целиком определяет тип сегодняшних публикаций об искусстве. Это стоит иметь в виду, сопоставляя русскую и американскую критику. Скажем проще: в России сейчас пишут, потому что хотят (ибо прожить этим никак невозможно), в Америке — не только (и не столько) по этой, весьма иррациональной, причине, а, скорее, по осознанной необходимости.

Триумф теории

Три составляющих эстетического знания — теория, критика и история искусства — в разное время находятся в разных отношениях, редко когда гармоничных и сбалансированных, ибо каждый уровень описания стремится захватить доминирующие позиции. Сейчас в Америке можно констатировать безусловную победу теории. Критика и история искусства сдались на милость торжествующего победителя: первая — до полной почти утраты своего лица, вторая — до полного почти исчезновения. Бесстрастная теория как нельзя больше подходит левоориентированной университетской системе. Кроме того, универсальность многих модных теорий, импортированных в американское искусствоведение с высот французского постструктурализма, делает ненужным специализированное знание об искусстве. Вслед за Бартом нынешнее искусствознание предпочитает иметь дело с текстами, а не произведениями. Дьявольская разница — почти такая же, как между структуралистской претензией на научную объективность и постструктуралистским сознательным отказом от нее. Чем я тебя породил, тем я тебя и убью, как говорят в школьных коридорах.

Что касается теорий, которые на сегодняшний день завоевали в Америке наибольшую популярность, то это, скорее, метатеории, исследующие принципы собственной теоретичности, ее цели и границы. С момента выхода книжки Поля де Мана «Слепота и понимание» теоретическое знание описывает ex negativo как результат слепоты, а не проникновения, отсюда — «философия темного места». В таком контексте основной заботой американских теоретиков стала «теория конца теории». Наиболее определенное выражение она получила в деконструктивизме с его принципиальной задачей продемонстрировать невозможность любого устойчивого метаязыка, и в лакановском психоанализе, утверждающем, что подсознание структурировано так же, как язык, и, следовательно, не может быть описано извне, внеязыковыми средствами, которые не были бы частью описываемого объекта. Лиотар подытожил ситуацию, объявив о «конце метанарратива». Что тут попишешь? В такую эсхатологию можно вклиниться разве что с соображением о том, что в нынешней американской культуре теория занимает место, которое в прошлом веке было отдано философии. Это какая-то философия без метанарратива.

Похоже, что и Россия стоит перед такой же

проблемой. Здесь конец метанарратива наступил с отменой марксизма, и критико-гуманитарная мысль все еще находится по этому поводу в некотором ступоре. По сути дела, русская критика уже в XIX веке видела свое призвание в обслуживании той или иной идеологии, будь то западничество, славянофильство, нигилизм или марксизм. Другими словами, искусствовед в России никогда не высказывался только по поводу искусства.

Свою позицию интеллигент мог определять только против режима и его идеологии. Любая попытка дистанцироваться от нее была, по сути, ею же санкционирована и оставалась внутри нее. Концептуализм стал едва ли не первым художественным направлением, решившимся продуктивно использовать эту безвыходную ситуацию: он отказался быть «критичным» и эстетизировал свою некритическую позицию. (На деле, конечно, все гораздо сложнее и тоньше, и жизнь давала примеры индивидуальной независимости; да и про концептуализм нам могут возразить, что он полон незаметной для стороннего глаза иронии, и будут по-своему правы. Мы не собираемся с этим спорить. Генерализующий подход не противоречит индивидуальному опыту, — он по необходимости игнорирует его.) Сегодняшний успех французских и американских теорий в России можно оценить как реакцию на пустоту, перед которой оказалась страна после крушения официальной идеологии. Оставшись без того, против чего он самоопределялся многие годы, российский интеллигент ищет новых трансцендентных текстов — и опять находит их в Импортной Теории.

Вернемся в Америку. Вопреки ожиданию, «теория конца теории» не имела своим результатом молчание. Напротив — в Америке последовал некий дискурсивно-схоластический взрыв. Метанарратив о конце метанарратива длится уже десять лет. Мысль о конце теории возбудила к жизни теоретическую мысль. С особенной остротой встал вопрос о возвышенном — в его философском и риторическом аспектах. Внимание, естественно, устремилось к Канту, чья концепция возвышенного стала любимым «эпистемологическим тупиком» современной теории, мучительной и пленительной его загадкой. Вслед за ним постмодернизм делает своей темой почти гносеологическое желание познать то, что по определению находится за пределами познания, но, тем не менее, репрезентует себя таким образом, как если бы оно было доступно постижению. Так, например, история воспринимается как некий возвышенный объект желания, чья привлекательность возрастает по мере того, как мы все больше убеждаемся в его «ускользаемости», — ни ощущения нашей чувственности, ни понятия рассудка не могут дать достоверного знания об этой вещи в себе. В риторическом смысле постмодернистская антиреприза стала апофатическим призывом к не-говорению как идеальной форме речи.

Но хватит теории. Перейдем к тем, кто применяет ее в своей академической практике, а именно — преподавателям американских университетов. Тем, кого здесь называют интеллектуалами и кто стремится оформиться в некий «новый класс». Университетские интеллектуалы действительно обладают многими признаками поднимающейся социальной группы. Кроме того, в их распоряжении находится нечто, чего нет ни у кого больше: а) культурный капитал и б) критический дискурс, то есть специфическая речевая общность, язык которой содержит четко закрепленные и определенные понятия и построен в соответствии с принципами объяснения. Высокая теоретичность и безличность языка служат целям социальной «автономизации» выработавшей его группы. Автономия дискурса здесь — средство выйти к более общей автономии. И если мы скажем, что критический дискурс есть боевая идеология интеллектуалов, то не покажется ли это читателю до боли знакомым? Да, это так: Америка, быть может, единственное место под солнцем, где марксизм работает, и успешно. Не победивший на практике, он победил тут в теории. Даже так называемые «правые» политики (хотя эта дихотомия становится все более относительной), обличая своих противников, нечувствительно пользуются академической марксистской терминологией, восходящей к леворадикальному движению 60-х годов. Страна в значительной мере осознает и описывает себя в марксистских терминах, что не мешает ведущим теоретикам марксизма вести вполне буржуазный образ жизни (противоречие, много раз уже отмеченное, но один из двух авторов этой статьи не может отказать себе в удовольствии еще раз обратить на него внимание читателей).

Марксизм продается и продается хорошо. Почти так же хорошо, как японские машины, китайские приправы и французский деконструктивизм. В Америке зависимость теоретического мышления от рынка более очевидна, чем в Европе. Подобно другим аспектам американской жизни, теории функционируют здесь в соответствии с законом новизны. Они остают-

ся на плаву ровно столько времени, сколько могут удерживать внимание потребителя. Затем они или исчезают, или появляются в новом обличье: структурализм — в виде постструктурализма дерридовского толка, подагрический фрейдизм времен канотье и сигар — в фешенебельно-эзотерическом лакановском «прикиде». Теория здесь тесно сотрудничает с медиа и рынком модной одежды. «Деконструкция» по-домашнему прижилась в дизайнерском жаргоне; «постмодернизм» глядит на вас со страниц любого мало-мальски претендующего на интеллектуальность журнала. Другими словами, теоретически концепции циркулируют как внутри, так и за пределами академического мира, а их модность устанавливается где-то на границе. Справедливости ради надо сказать, что модных теорий, как и прочих продуктов, в Америке много, почти на любой вкус, кроме разве что взыскательного.

Сдача критики

Американская критика дрогнула и сдалась под натиском теории. Можно сказать, бежала, бросая оружие на поле боя. Разбитая в пух и прах, униженная и оскорблённая, она забилась по щелям зализывать раны. И спустя некоторое время явилась полностью перевооруженной, и повела сражение за территорию победившего неприятеля, усвоив его словарь, стратегию и тактику. Что, строго говоря, является противоречием: ведь в отличие от структуралистской методологии, которая создавалась в расчете на практическое применение, как набор прикладных инструментов анализа, — постструктуралистская теория на себе и кончается, в себе самой находя свою цель. Но критике это невдомек. Такие понятия, как уровень, качество, культурный масштаб художественной продукции постепенно исчезают из обихода, как будто оценивание никогда и не было ее функцией. Что же касается более прикладной проблематики успеха/неуспеха (особенно это касается кино и музыки), то здесь за критику давно работают телевизионные опросы общественного мнения, с механической точностью регистрирующие «глас народа» и определяющие популярность того или иного произведения. Таким образом, в Америке каждый потребитель искусства является «критиком», решающим его судьбу. (Пожалуй, только критика, описывающая медиа, выполняет сейчас конструктивные «критические» задачи: здесь есть и острота, и индивидуальное мнение, и небоязнь прослыть немодными.) Результатом стал отказ от категории эстетического вкуса. Народно и демократично: кто сказал, что этот фильм — дурного вкуса? Это как посмотреть. Он представляет интересы определенной группы и тем ценен; мы не снобы какие-нибудь. При чем тут вкус, интуиция, скажете еще — талант?

Ах, читатель, как это все отличается от российской концепции критика! В России он — избранный, он — причастный; так уж повелось с XIX аристократического века. Вкус, интуиция — именно то, чему нельзя выучиться, — суть главные качества, которые читающая публика традиционно предполагает за всяким пишущим об искусстве. Даже Тартуская школа с ее принципиальной установкой на суховатую научность не смогла изменить устоявшейся культурной модели; более того, со временем самих ее участников стали разделять на тех, кто понимает в искусстве, и тех, кто ему чужд. Кстати о теории: ею в России был тартуский структурализм. Кто не желал иметь дела с официальной идеологией, уходил в тартуский дискурс, как в несознанку, — имевший, особенно на первых порах, явные признаки эзотерического языка, смыслы которого благополучно ускользали от цензуры. Это что, тоже негативная зависимость от марксистского метанарратива? — зададимся мы риторическим вопросом.

Продолжим об американской критике, взявшейся за теорию. Как только это произошло, теории, многие из которых замышлялись как защита от идеологии, обнаружили удивительную пластичность: деконструктивизм, лакановский психоанализ (о марксизме умолчим), эпистемология Фуко и прочие стали разящим наповал оружием в идеологической (если не политической) борьбе за место под американским солнцем. Ибо критика, как известно, есть производство смыслов и значений. Критика, отказавшаяся от своего эстетического предмета, неизбежно становится идеологически ангажированной — то есть начинает производить посторонние идеологические смыслы, используя в этих целях произведения искусства. Феминизм, марксизм, мультикультурализм и прочие гендер-стадиз угрожающе сомкнули ряд. Так теория, овладевшая критическими массами, стала материальной силой, способной разметать по камешку любое произведение искусства.

Надо сказать, что в России критика пока удерживает ведущие боевые позиции, хотя и с видимым трудом. Русская критика сейчас занимается метакритикой, пытаясь на страницах

журналов определить свою функцию и значение. Верчение бесконечных «круглых столов» все больше напоминают спиритические сеансы, преследующие единственную, хотя часто и неосознанную, цель: вызвать духов того недавнего прошлого, которое наделяло критику столь исключительным статусом. А поскольку общих теоретических методов нет, то договориться о чем-либо невозможно, — и вот собеседования уходят в чистый астрал. Вряд ли подобный разговорный жанр имеет будущее; не забудем, что теория уже грядет в российские поля. Как и положено, узкая группа посвященных выделилась в замкнутую касту, которая крепко держит в своих руках ключи от тайного знания. Несмотря на то, что переводят они не всегда хорошо, им уже внимают. Их цитируют. На них ссылаются. Для них триумф теории станет теорией триумфа. Апокалиптическая картина в славянском стиле: аристократически-комфортабельное место, которое в России традиционно отводилось интеллигенции, занимает деловитый интеллектуал университетской складки. У него не болит душа, но ежедневно болит голова — от переработки. Он утратил влияние на общество, но приобрел акции на бирже. У него дома есть «деск», а на нем стоит персональный компьютер.

О компьютерах. Влияние их на американское общество еще не осмыслено вполне, а между тем, оно распространяется и на интересующий нас предмет. Выскажем одну догадку. С окончательной компьютеризацией появился новый вид продукции: хайтек критика. И без того удручающая унификация мышления, основанная на обязательной принадлежности пишущего к тому или иному методу, теперь результирует в унификации изложения. Компьютер печатает готовыми блоками; кроме того, с него можно считать (и вставить в статью) любую информацию. Круг референций заметно сузился: в основном цитируются материалы, опубликованные после 1976 года, — ведь то, что вышло до этого времени, не занесено в компьютеры университетских библиотек. При том, что количество цитат, ссылок и сносок резко возросло даже в критической литературе (спасибо хайтеку, делающему за тебя всю утомительную работу), эта бурная деятельность по распространению информации на удивление мало обогатила культуру. Более того — появился некий новый педантизм без знаний. (Впрочем, заметим мы меланхолически, неизвестно еще, что лучше — педантизм без знаний или знание без педантизма, столь типичное для российского мышления. Вечно ни индексов нет, ни ссылок, — замучаешься читать. Списывают друг у друга без зазрения совести, а ведь в цивилизованном мире такого рода научная активность называется плагиатом. Только не надо про постмодернистский пастиш и культуру цитат. А то мы не знаем разницы.)

Гибель истории

Проблема памяти (и связанной с ней интертекстуальностью) — одна из самых острых в молодой американской культуре, которая, по выражению Аллена Блюма, успешно заменила традицию информацией; надо сказать, она здесь вполне осознается как таковая. Здесь ведь о русско-парижском формализме узнали только в 50-е годы (то есть примерно в то же самое время, когда в СССР началась медленная его реабилитация, по сути — узнавание заново). Вскоре после этого на потрясенную американскую академию обрушился информационный шквал: структурализм, семиотика, постструктурализм, постмодернизм, деструктивизм, новый историзм. В кратчайшие сроки Новому Свету пришлось освоиться в том, к чему старосветское научное мышление шло постепенно и закономерно. В значительной мере ситуация в нынешней российской критике напоминает Америку 60-х годов. Та же поспешность освоения, безоговорочная готовность к отказу от локальных традиций, то же страстное желание вписаться в мировую картину, то же лихорадочное использование терминов без серьезного понимания контекста, в котором они были произведены. Некоторое несварение, по-видимому, неизбежно при столь быстром поглощении нового продукта.

Мнемонические трудности, с которыми столкнулось американское сознание, привели к неожиданному результату: страна с легкостью позабыла свои же собственные достижения. Уже модернизм, особенно в его авангардистском изводе, настаивал на уничтожении истории. Победа постмодернизма в значительной мере основана на его стремлении возделать культурно-историческое поле, столь беспощадно вытоптанное модернизмом. Захотелось вспомнить. Но здесь вступили в действие парадоксы самого постмодернизма: дело в том, что он не может быть понят вне модернизма (в определенном смысле эти отношения характеризуются той же негативной зависимостью, что и в случае «марксистская идеология/неофициальная российская культура»).

Новый историзм, взявшийся вспоминать историю (и историю искусства в том числе), начал, как водится, разрывом с прошлыми представлениями о ней, в чем и преуспел. Он исходил из того, что прежние репрезентации истории, основанные на внеисторической идее абсолютных ценностей, сами должны стать объектом исторического анализа. Опять метатекст: историчность истории. И все бы ничего, и интересно даже, когда бы это оставалось в пределах теории. Когда же дошло до практического освоения нового подхода к истории, оказалось, что взятый на вооружение лозунг «нет фактов, есть только интерпретация» легко санкционирует научную неаккуратность и недостаточную осведомленность. (Если фактов нет, то все дозволено? И факта интерпретации тоже, выходит, нет? Чего ни хватишься, ну ничегошеньки нет!) Идея овладела университетскими массами.

Когда роль традиции в культуре играет информация, начинается пересмотр канона — занятие, увлекающее сейчас многих историков искусства. Строго говоря, пересмотр канона — одна из главных функций искусствознания. Искусство полезно, когда его достижения испытываются на прочность. Вопрос в том, что на что меняется? И каковы критерии? Если Гриффит вытесняется из канона ради дамы, снявшей пару малохудожественных фильмов, — на том лишь основании, что она оказалась первой в режиссуре представительницей своего пола, — то, ей-Богу, хочется возвратить билет в Аэрофлот или Люфтганзу.

На самом деле, страны с жесткой канонической традицией — такие, как Россия или Франция — вовсе не чужды идеям деканонизации. Русские нигилисты разночински требовали пересмотра принятой иерархии; футуристы, как известно, пытались сбросить Пушкина с корабля современности. Да и сегодняшние попытки исключить или принизить значение Маяковского или Эйзенштейна на том основании, что они обслуживали советскую власть, — это ли не примеры продолжения «традиции разрушения традиций»? Удивительно даже, как он до сих пор уцелел, этот канон? Откуда такая устойчивость? Что это — традиционализм или наследие соцреализма, вытесненное в подвалы подсознания, — с его (соцреализма) установкой на создание единого и вечного канона, отражающего внеисторические ценности марксизма-ленинизма? Или — обычное русское расхождение слова с делом? Или все еще впереди?

В Америке же слово и дело состоят в тесном сотрудничестве. И дело здесь как раз в том, что последний иконоборческий импульс исходил не от практиков искусства, как это было в блаженные времена авангарда, — но от академических теоретиков. Деканонизация происходит в стенах университетов и немедленно отражается на учебном процессе. Смена канона приводит к установлению нового канона: студенты изучают Лакана, не прочитав Фрейда. Обожают Фуко, но слыхом не слыхивали о Дюркгейме, которому тот многим обязан. Вместе с низвержением канона отменяется и круг связанных с ним референций, и целые пласты культуры опускаются, как Атлантида, в небытие. Современная же научная мысль, находящаяся за пределами новейшей теории, тоже почти автоматически выпадает из поля зрения. Даже своих, и тех забывают, не говоря о пришлых: из круга референций исчезли Вельфлин, Бергсон, Фрезер, Ауэрбах, Гомбрих, Кракауэр (его изредка преподают в немецких департаментах как фигуру локального значения), Джордж Стайнер, Фрай, Гарольд Блюм и многие, ох, многие другие. Иногда почему-то кажется (хоть постмодернизм ни за что с этим не согласится), что сегодняшнее время не окончательно, что за ним наступят-таки другие времена, когда история искусства воспрянет ото сна и напишет несправедливо забытые имена на обломках известно чего.

К вопросу об интертекстуальности. Пересмотр канона приводит к тому, что культура начинает походить на пейзаж после битвы: обломки, дымящиеся головешки, непонятные ямы и рытвины. В такой ситуации интертекстуальность вырастает в специальную область знания. Эрудиция как профессия: человек, способный опознать в художественном произведении скрытую цитату, становится поводырем в заброшенных лабиринтах культуры. Как какой-то отважный сапер, он неустанно метит заминированные места. То, что всегда было скромной, хотя и совершенно необходимой, частью истории культуры, а именно, комментаторская работа, — разрослось до отдельной сферы знания. Натурально, пройдя этап самотеоретизации.

Надо сказать, что и американская, и российская культура общения насквозь цитатны. Только цитируют они разное и с разными целями. В Америке это — масс-медиа, реклама и кино; цитирование обычно не идет дальше близлежащих и общедоступных реалий. Цитата здесь выступает как знак принадлежности к единому полю массовой культуры, уравнивающему всех ее граждан и постоянных резидентов. Не то в России. Цитатное преимущество

отдается здесь литературе и только потом — другим видам искусства и медиа, а самый акт цитирования направлен в трансцендентное: чем дальше, чем незнакомее, тем лучше. Знание канонических текстов, равно как и определенные цитаты из них работают пропуском в элитарный круг интеллигенции. Поскольку в Америке нет социальных групп, сравнимых по своей сплоченности с российской интеллигенцией, здесь нет и представления о едином гуманитарном знании, владении которым определяло бы принадлежность к «кругу образованных людей» (его заменяет критический дискурс). Следовательно, на цитату не возлагается исключительных семиотических задач. В российском же интеллигентском общении, по существу, могут принимать активное участие только немногие, знакомые со строгими правилами игры. Прокуренным воздухом московских кухонь тоже ведь не всякий может дышать. Что русскому здорово...

Очевидно, что проблемы сегодняшней русской критики — это в значительной мере проблемы интеллигенции, утратившей ясное представление о своих социальных функциях. Америка живет в иной логике: там даже самые мощные взрывы не затрагивают стабильности системы. Если модель, предложенная Юрием Лотманом, сработает в нужном направлении и российской интеллигенции удастся переключиться с бинарной системы, ориентированной на катастрофу и максимализм, — на тернарную, эволюционную, — то и критике найдется там свое место. Адресуясь к тем, кто особенно озабочен перспективой «усреднения» своеобразного лица русской культуры, Лотман (вот уж, кстати, и интеллигент, и интеллектуал одновременно) предлагает не впадать в панику.

Закончим же наши рассуждения цитатой из его книги «Культура и взрыв»: «Этический максимализм столь глубоко укоренился в самих основах русской культуры, что об «опасности» абсолютного утверждения золотой середины вряд ли можно говорить и уж тем более опасаться, что выравнивание противоречий затормозит творческие взрывные процессы. Если движение вперед — а альтернативой ему является лишь катастрофа, границы которой трудно предсказать, — все же преодолеет ту грань, на которой мы находимся, то возникший порядок вряд ли будет простой копией западного. История не знает повторений». Хорошо сказано, ей-Богу: и научно, и по делу, и по-человечески.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Восстание стариков

Любопытная выдалась пресс-конференция Шлёндорфа на открытии ретроспективы в Музее кино. Чтобы отдаться любопытству целиком, надо было там присутствовать, но запомнился один ответ о кинокритиках.

— Они сегодня типа... типа диск-жокеев, именно так. На танцах — только шлягеры, и критики теперь зовут ходить как раз на тот фильм, на который все и так пойдут, без всяких критиков. На фильм, с которым и так все ясно. То есть диск-жокей — как продолжение «промоушн», рекламы, приближения кино к покупателям билетов — и все... У нас ведь были свои кумиры — Лукач, Балач (так смешно перевел переводчик. — *К.Т.*), потом тоже какие-то были, а теперь ничего.

Шлёндорф имел в виду Европу и свое поколение могикан. Однако, на наш взгляд, он и другие — могикане лишь в случае, если для слова «думать» достаточно теперь чего-то, называемого «Бэтмен», а если для этого «Бэтмена» слово «думать» избыточно, тогда они не могикане, а в переводе с латыни на русский язык — люди, люди. Допустим, что они-таки не вымрут окончательно (а то, что вымирают, — они с начала времен вымирают). Тогда их кино — это и есть кино, и тогда для кино нужен ихний «Балач», конечно же, Бела Балаш, чья первая кинокнига пережила недавно свое 70-летие со дня издания. Это «Видимый человек».

В «Видимом мире» — очерках ранней кинофеноменологии, изданных словно специально к этому юбилею, М.Ямпольский совершенно справедливо замечает, что та первая кинокнига, лаконичнейший манифест неофита, хотя и дополнялась, и переосмысливалась, но, в общем, красной нитью прошла через все остальные дальнейшие труды Балаша о кино.

Но что там такого, собственно, в этом шедевре, что за откровения в брошюрке, хрупкой, высохшей и пожелтевшей, с которой только пыль сдувать — это же не читают? Брошюрка, между нами, полна типичных закидонов, отстаивая немоту кино как суть самого этого искусства — а звук изобрели. Глава с ответственнейшим заголовком «Кино и литература» состоит из 10 (прописью — десяти) с четвертушкой строк, открыто отдавая немногословием мальчика, который спустился с гор.

Если судит экзаменатор. Однако если все-таки читать, то есть читать без предрассудков, не сразу, то почти сразу ловишь себя на том, что столь же открыто и активно хочется соглашаться со всем, что говорит Балаш, даже с тем, наивности чего вроде бы нельзя не улыбнуться. Наивность оборачивается последовательностью, железной логикой человека, на самом деле глубоко образованного, мало того — стоящего на перекрестке всех важнейших и новейших течений современной ему культуры и потому просто опускающего, проглатывающего в размышлениях все само собой разумеющееся, уже и так понятное ради менее устоявшейся, менее явной, более изощренной картины происходящего.

При чтении это неявное для тогдашней киномысли сразу бросается в глаза. Помимо лиц персонажей речь постоянно идет о том, что «только фильм показывает нам лик земли... Общество, как социальный организм, в наше время лучше изучено, его физиономия видима. Поэтому и в кинокартине оно показано раньше, чем в других искусствах... Ландшафт — лицо, которое внезапно на какой-нибудь точке местности мелькнет, словно из спутанных линий ребуса... Машина в фильме получает лицо, и ее движения создают страшную мимическую игру... Решающим для фильма является условие, что все вещи должны производить на нас физиономическое впечатление. Все и всегда...»

Балаш увидел в кино не только лицо Асты Нильсен, Балаш все в кино увидел как Лицо, а это что-нибудь да значит. Это значит, мыслить кино как синтез невозможно: лицо не выводится из биографии (повествование), лицо не выводится из маски (живописи), лицо не выводится из мимики (театра). Все эти вещи, в общем-то, важны, но, как ни складывай, их не хватает для определения лица: «Мы получаем возможность видеть вещи, которые нельзя выразить в понятиях». А если лицо, перефразируя известное выражение, есть лицо есть лицо... — в кино мы получаем возможность видеть жизнь как целое, то есть впервые эту реальность осознать (без посредства космоса, Бога, знания) как самоосознанность, поскольку до кино это было бы нонсенсом (жизнь — это не «видеть», это «жить»).

Однако есть здесь одна тонкость, терминологическая путаница, грозящая, тем не менее, глубокими заблуждениями, а именно: целостно ли кино как таковое? Если весь кинематограф — Лицо, целое, то жизнь мы опять сознаем не сами, получается всего лишь новый посредник, еще один, получается, новый Бог. Он утешит и даст надежду, он только не даст понять еще чего-нибудь (из этого пассажа вовсе не проистекает воинствующего атеизма, особенно если слово «еще» читать как «пока еще» или «все еще». Так и дальше).

Но что же мог увидеть Балаш, кроме Бога, в свою эпоху, если сам же допускал, что «всякий фильм, делавшийся до сих пор, был плохим и нехудожественным»? Двадцать четвертый год. У него же именно и было, что «кино» — сплошная нерасчлененная масса безумных картинок, крутящихся, кажется, повсеместно и непрерывно. И все-таки он, Балаш, неспроста писал по всей брошюрке так: «Давалась на экране как-то незначительная лента, изображавшая несчастья одного калеки... В одном из фильмов Гриффитца (так. — *К.Т.*) мы видим картину: войска короля Кира наступают на Вавилон... Или вот — девушка идет к жениху, чтобы сказать ему, что не выйдет за него замуж». «Или вот» здесь имело смысл: а) фильм, б) название фильма, в) автор, г) кто и кого там играл. Память Балаша панически цепляется хоть за что-то, хоть за одну деталь: или за сюжет, или за режиссера, или за артиста — «Пола Негри играла однажды Кармен», или даже за автора первоисточника — «Фильм по роману Герхарта Гауптмана «Фантом» ставит перед собой задачу...» (действительно, литературный автор был в памяти укоренен). Но эта деталь, это произвольное «или», демонстративный отказ от укорененной авторской иерархии как раз и не позволяет предполагать единство кинематографа. Он дробит, делит нерасчлененную массу самим фактом чьего-то свободного выбора. Вот если бы Балаш к любой, всей и каждой ленте ритуально приписывал все выходные данные, возникла бы иллюзия кино вообще, иллюзия всеобщего лица, исключающая нас из осознания этого лица, одного на всех, существующе-

го над каждым. Но в тексте «Видимого человека» против такой иллюзии выступает последовательность всех этих непосредственно выбранных «или вот», которую венчают лишь несколько исключений называния, упорядоченностей вокруг смысла:

> Гриффитц. «Падшая». Лилиан Гиш.
> Роберт Вине. «Калигари» («Каким видит мир безумец»). Вейдт.
> Любич. «Пламя». Пола Негри

Это увенчание очень важно. Целостность фрагментов по тому или иному признаку усматривалась лично Балашем, его право, но без Балаша в данном случае фрагмент неопределим, его границы всегда условны, а живое лицо всегда определенно. И вот, оказывается, есть другая целостность, и она не только на его усмотрение, и он ее тоже отмечает. На ее-то уровне и приходит мысль о лице, и именно к этому уровню могут быть все вопросы. И, строго говоря, судя по тексту, обобщать лицо кинематографа, произносить «кино», как ни странно, оказывается несколько несознательным, некорректным.

Три вышеупомянутых фильма Балаш называет поименно, упорядочивая информацию, они для него, очевидно, — вполне самоценные, самостоятельные смыслы, другие лица, такие же, как его собственное. Причем пока еще неважно, эти ли три или не эти, или четыре могут быть названы не-Балашами. Важно, что и не-Балашами что-то может быть названо в тех же границах. Во всяком случае, такие лица и надо понимать напрямую.

М.Ямпольский в «Видимом мире», тоже признавая значительность физиогномического кино, открытую Балашем, свое понимание этого значения основывает на телесности. Начиная с Лафатера и Лихтенберга, сквозь Рильке, Музиля и других, он в своих размышлениях основной упор делает на многослойности тела как наложения различных текстов, объединяющих внутреннее и внешнее, на теле как взаимопроникновении физиогномики и патогномики. Телесность лица означает для него необходимость изучения в кино «пространственных границ, зияний, пустот, фактур и т.д.» Между тем, Балаш действительно писал об «искусстве поверхности», мало того, он писал, что и как выходит на эту поверхность, постепенно, и, стало быть, выводы Ямпольского правомерны. Даже оглавление «Видимого человека» на первый взгляд говорит само за себя: Фильм и фабула... Костюм и другие символы... Крупный план... Животные... Дети... Спорт... Перебивка... Надписи... — здесь все по косточкам, по группам органических частей.

Наличием этих понятий и вытекающих из них рекомендаций как бы признается интерпретация лица именно как тела, благодаря чему сразу открывается широкий простор для анализа: типы носов, типы взглядов или, например, работа челюстями при разном числе зубов. Этот анализ редуцирует специфически лицевое, фильмическое, но, в отличие от рассмотрения фильма сквозь призму разных искусств, — наоборот, кажется, выявляет его, просто называет его «специфически телесным». И если «кино» возможно лишь как посредник между ними и жизнью, то «тело» — это непосредственно мы. Оно заведомо не бог, и вроде можно что-нибудь понять. Однако тело — лишь фрагмент нас и снова неопределимо, хотя бы относительно остального, как это остальное ни называй — душой или системой кодов. Любая попытка отделить от нас наши тела искусственна, когда-то там извне привнесена в наши отношения как с жизнью, так и с фильмом, а это значит, что в «телесности» мы парадоксальным образом все-таки снова натыкаемся на посредника. Причем, вероятно, этот посредник как таковой и впрямь может понять фильм (шутка), только мы уже никогда не сможем понять себя: что-то в нас, один фрагмент или другой, окажется божественным и, как всегда, божественным до абсурда. «Кино» над нами уже не будет, зато все на свете, и жизнь, и какой никакой, но фильм будут основательно «под».

Весьма подозрительную позицию Белы Балаша, вроде бы провоцирующую такой ход мысли, можно, тем не менее, осознать и совсем по-другому, как искреннюю и вполне безыскусную. Пароль здесь — снова 1924 год. Понятийный анализ поверхности лица на самом деле, хочется думать, относится не к лицу, а к нерасчлененной, безликой массе кинематографических изображений на экранах 1924 года, могущей быть списанной на «новые технологии», — и этому плоду Просвещения как раз и соответствует «анализ». Естественная реакция.

И снова хочется думать, что Балаш в это дело вник и ничего не перепутал, и хочется, в общем, недаром. Всякий раз, когда речь заходит о выпестовываемом в мечтах, долгожданном «хорошем фильме» (надо полагать, о фильме

собственно), в тексте возникает ряд характерных слов: «не легкая, но одна из деликатнейших задач», «нужна особая осторожность и совершенно особый такт». Вот, к примеру: «Тончайшее искусство режиссуры — при помощи крупной съемки маленьких деталей уметь окрасить ту или иную сцену в определенный тон... Хороший режиссер работает тонко приводимым монтажем второстепенных сцен... Техника перебивки и зрительная длительность составляют деликатнейшую задачу режиссера... Вмонтирование надписей принадлежит к деликатнейшим и ответственнейшим задачам кинорежиссера...» Постоянны предупреждения об опасности.

Эта лексика и в жизни, в отношениях людей — сигнал большого уважения к кому-то, к чуткой индивидуальности, признание чужой индивидуальности на равных со своей собственной. Эта лексика в «Видимом человеке» и целиком, и в самой малости призывает к ненарушению, к неразрушению фильма, и даже авторами его, потому что, едва начавшись, их создание есть уже само по себе и «создавать» его дальше они могут, лишь деликатно реагируя на его собственный импульс. Эта лексика, смею надеяться, позволяет говорить о том, что лицу фильма у Балаша в первую очередь присуща не телесность, а индивидуальность. А если так, то сразу вспоминается не Лафатер и даже не Лихтенберг, вспоминается беллетристика, один старый роман, но точный.

Конечно, Лидия Гинзбург была, как всегда, права, замечая, что Уайльдом увлекаются гимназисты, а для взрослых людей это несколько неприлично. Но здесь дело не в увлечениях. «Портрет Дориана Грея» сумел архетипически представить лицо не в расслоении плоскости, не в наложении одной телесности на другую телесность, а в его принципиальной неразложимости. Между ним и личностью нет посредников. И если транспонировать лицо в другой мир, то это будет транспонирование личности, всего вместе. Но это единственное, что можно сделать с лицом — транспонировать его в другой мир.

Таким образом, можно все-таки, наверно, думать, что физиогномическая концепция вела Балаша к осознанию двух вещей: 1) есть фильм, 2) каждый фильм есть индивидуальность — и все. А это, в свою очередь, значит, что никакая дальнейшая «теория кино» невозможна, может быть только критика (она же теория), и эту критику всякий раз придется начинать с нуля, впервые, как всякий раз впервые рождается еще один человек. Дальше — дело вашей личной жизненной философии: как общаться с другими людьми. Здесь не может быть общих рекомендаций, это проблема времени, и решение остается за каждым, мало того, «каждый» тоже регулятивен[1], так что можно только одно — указать, что в другое время, уже семьдесят лет назад, фильм был понят как проблема общения. Думается, как бы то ни было, Балаш занимался именно тем, что искал фильмы и искал слова для разговора с этими фильмами. Кстати, возможность их звучания он вовсе не исключал: «Музыка в кино — еще не решенная проблема».

Но из органичности балашевского персонализма, который в ту пору еще не надо было поминутно доказывать, вытекает и бесстрашие, вольность в обращении со словами. Поэтому естественно, что еще в начале «Видимого человека» он декларирует: «Если после Вавилонского смешения все еще оставались общества, то только потому, что общий словарь и общая грамматика спасали человека от одиночества и взаимного непонимания. А здесь мимическая выразительность во много раз индивидуальнее и более личная, чем язык слов. Однако и игра лица также получилась из длинного ряда развития, из определенного значения употребительных форм. И этот язык обладает своими традициями, но лишен только всяких обязательных грамматических законов, уклонения от которых запрещались бы уже в школе. Новый язык еще так юн, что он приспособляется к своеобразию каждой отдельной индивидуальности. Он еще в той стадии, когда он создается, но еще не создает».

Балаш мог себе позволить написать «язык», но это вовсе еще не свидетельствует, что он был родоначальником киносемиотики. И мечта о том, что новый «язык» будет «создавать», вовсе не противоречит каждой отдельной индивидуальности. Во-первых, какие-то традиции понимания лица, личности, жизни в целом, которые действительно есть (хотя бы ту, что все равно придется понимать), можно назвать языком лишь очень-очень условно. Так в наше время. Во-вторых, в упреке своеобразию, которое еще не создает, можно услышать и недо-

[1] По этому поводу см. всех: от Платона до наших дней и от «Я и ты» М.Бубера до «Понятия индивидуальности» Ю.Хабермаса.

вольство абсолютизацией самовыражения, чистого эксперимента, имевшей тогда место. Это теперь она имеет и смысл — в наше время, когда даже самодостаточность этого эксперимента стала историей; а Балаш мог стыдиться самовыражения как цели. Обожествлением себя, вседозволенностью до абсурда оно только мешало пониманию индивидуальности, ведь «создавать»-то следовало средства от «взаимного непонимания».

Так что, если вчитываться сегодня, и «язык», вполне вероятно, не язык, и мечта — не о семиотике. И маячившая на горизонте знаменитая триада из «Духа фильмы», следующей книги Балаша, еще тоже, вполне вероятно, требует сегодняшнего прочтения. Просто в его эпоху еще не было обязательным обращаться со словами так осторожно, как будто все они чужие. Если это учесть, оказывается, что в той неразберихе с фильмами, какая, можно себе представить, царила в 24-м году, Бела Балаш, человек глубокой культуры, пытался заниматься вещью весьма и весьма актуальной доныне — пытался разговаривать с этими фильмами непосредственно.

Рядом с ним назван Лукач, но мог бы быть назван Деллюк, и Арнхейм, и Шкловский. Они потребовали бы иную логику, так как иначе преломили предрассудки своей эпохи, но дело не в логике, а в принципиальном признании их сегодня живыми критиками — назовет ли их где-нибудь, кто-нибудь, кроме меня. Шлёндорф вспомнил двоих, хотя, в общем, есть повод вспомнить многих: новизна ранних фильмов, немота ранних фильмов, бешеная популярность ранних фильмов всей критике вообще еще не очень позволяли на голубом глазу изъять их из беседы под околокинематографический шумок, позволяли не опосредовать их, а сосредоточить на себе. На открытии ретроспективы Фолькер Шлёндорф сказал, смею думать, о признании этого факта им самим и всем его поколением.

Поколение это уже совершенно сознательно училось снимать фильмы собственно «хорошие», а ведь сделать фильм и понять его — это примерно одно и то же. И, читая Балаша, даже если все сказанное до сих пор было сильным преувеличением, идеализацией прошлого, становится очевидно, почему Шлёндорф так не любит современную кинокритику. Мгновенно потеряв с приходом звука лишь намечавшуюся непосредственность и медленно, но верно трактуя фильм как полуроман-полуспектакль, лишь изредка спохватываясь, — это если ряд фильмов группировался вокруг какого-либо события, хоть политического, хоть стилистического, — то есть все равно подменяя непосредственность конъюнктурой (но это лучше, чем половинки не пойми чего), к нашим дням, когда масс-медиа сделали событием все и вся, что угодно, и следовательно, событий больше нет и нечем цементировать, не на чем взращивать конъюнктуру — кинокритика совершенно потеряла почву под ногами и, конечно, лезет даже волку в пасть.

Нет, нельзя, упаси Боже, сказать, что от Балаша до сих пор вовсе не было живой критики. Кое-что из нее, судя по всему, Сьюзен Зонтаг еще лет тридцать тому назад называла в одном из своих эссе, и в первую очередь — «Стиль и материал в кинофильмах» Эрвина Панофски. Сама Сьюзен Зонтаг тоже пока есть. Но несколько ярких точек не отменяют общей потерянности, беспросветности, а волчья пасть для кинокритики — это жизнь за пределами фильма. Когда критика не в состоянии общаться с фильмом, сосредоточиться на его личной жизни, ей не остается ничего другого, как растворить его в нерасчленяемой массе объектов, составляющей жизнь без лица.

Особый случай — это когда критика оперирует концепциями. Правда, концепции оттого, что все едино, все и мешают в одно: зеркала, деревья, рыбную ловлю — с чем попало из общей массы, тут как хватит образования, на фаллосовидность или дерево Иггдрасиль (это проходит по статье «мотивы»); хотя, может, вот для этого фильма оно и не дерево вовсе, но сказать так был бы способен лишь фильм целиком. Мешают в одно фильмы с теми, кто в них участвовал — это примерно как пытаться выяснить, какие сигары курил Черчилль, фанатично выясняя способы обкуривания трубок — и почти искренне надеяться на результат на том основании, что когда-то те и другие встречались. Несколько раз они, действительно, встречались. Называется — «история кино».

Впрочем, какой-то смысл во всем этом, безусловно, имеется: концептуальные мотивы имеют отношение к личному опыту их автора, правда, безотносительно к фильмам и к жизни. В свою очередь, «история кино» имеет отношение к жизни, безусловно, имеет, хотя бы в пределах энциклопедического словаря, правда, безотносительно к фильмам и к автору этой истории. Но смысл ли это? Разве понимание равно потреблению, даже благонамеренному,

в чистом виде высокоинтеллектуальному? Разве растворение границ, беспредел не возвращает критику в безнадежную замкнутость языка слов, замкнутость на себе, любимых вениках, «безнадежную» оттого, что просто слова уже в 1924 году, «до Освенцима», были «во много раз менее индивидуальны, менее личны», чем выразительность фильма?

Чтобы не ходить далеко за примерами, вернемся к Шлёндорфу, чей последний по времени фильм «Homo Faber» был показан сразу после пресс-конференции. Здесь и сейчас — решительно без комментариев. Нет? — Нет. Но вот Юрген Вайле из журнала «ФильмЭхо/ФильмВохе» ведь что-то уже написал. Да, журнал сам больше про бизнес, сошли бы и цифры с картинками, в хорошей-то полиграфии, но ведь пишут в отдел рецензий, и резво пишут. «Приличный» отдел?

Итак, полторы колонки, узкие и короткие. Железная логика жизни. В первом абзаце о том, что Шлёндорф часто экранизирует, во втором — что роман Фриша устарел, в третьем, видимо, пересказан сюжет фильма (если знать, что такое сюжет, и если это именно он пересказан). Четвертый абзац: «Звезда»-сценарист Сэм Шепард увязает в сюжете намертво, как хорошо выдержанный ковбой, — инженером в нем и не пахнет. Его катарсис, намеченный символической авиакатастрофой в пустыне (в Ничто), остается голословной декларацией, характер размыт и неинтересен». Пятый абзац — хвала Жюли Дельфи. Последний — порицание фильму в целом.

Критик явно читал Аристотеля. Но Аристотель писал «Поэтику», когда не было «литературы», в которой возникли «романы», которые почему-либо «устарели» и уже после их «экранизировали», то есть сделали «фильм» про «роман» из «литературы» (тридцатилетней «устарелости»), где играет актер, который на самом деле писатель из другой страны и знаменит «сценариями» к другим «фильмам», и играет он не просто героя, а «инженера», хотя в его стране героем обычно оказывается «ковбой», причем у «инженера» есть «идеология» технократии (повод для катарсиса), но тридцать лет спустя после «романа», про который «фильм», в котором «инженер», его «идеологии» больше нет, и катарсиса почему-то нет именно поэтому, а характер героя, видимо, тоже поэтому, «размыт и неинтересен». Прозрачность языка — ну, необыкновенная.

Аристотель писал «Поэтику», когда любое членораздельное слово еще было прямым пониманием жизни, и слов было мало, и жизнь не была расчленена; ему и не снилось то количество опосредований, которое подстерегло Юргена Вайле и сыграло с ним злую шутку. Даже разбирая по-немецки, я, наверно, ни при какой погоде не в состоянии понять эту критику, хотя критик, наверно, думал, что над его шуточками по поводу фильма мы посмеемся вместе (устроим такой всеобщий междусобойчик). Только повода нет. Словесность своей рассредоточенностью по жизни элиминирует фильм. Да и критика нет — по той же причине, только с обратным знаком. «ФильмЭхо/ФильмВохе» публикует некие самодостаточные упражнения в острословии и, вероятно, еще платит за это деньги. Что ж, может, и вправду мир бизнеса или как это там называть — есть мир, свернувшийся в словесность.

Но если критика так безнадежна, может, она и вовсе не нужна? Просвещение вроде бы кончилось, все сами по себе и потребляют. Пусть потребляют. А кто хочет думать — пусть думает. Балаш уже был. Есть жизнь, есть фильм и его зритель — разве этого недостаточно, когда это есть? Но есть ли, собственно, фильм без Балаша?

На еще одной любопытной пресс-конференции, в Канне и несколько лет назад, Годар говорил: «Критика для нас — это было делать фильмы. Когда я сделал свою первую критику и Риветт мне плохо о ней сказал, это было бесконечно более серьезно, чем не получить маленькую пальму здесь, в Канне, или испытать большой провал другого фильма». Несмотря на традиционную загадочность этой фразы, Годар, думается, говорил о чем-то очень позитивном.

Он фильм называет критикой — откликом, пониманием, и самое серьезное для фильма — еще один, другой отклик. Это так, потому что индивидуальность существует лишь рядом с другой индивидуальностью, в общении с ней, и если обе стремятся к цельности, то в каждый данный момент между ними существует лишь одна определенная граница, лишь одна, единственная возможность общения, способного при должной сосредоточенности «высечь искру» этой цельности, серьезности (потребление несерьезно, потому что делает себя Богом и делает Богом только себя). Границу-то и надо удостоверить. А до тех пор, пока это не случилось, все — от граждан Кейнов до безумных Пьеров, Сало и вольнодумцев — чистая фикция, неподтвержденный слух, корешок на

опушке, который никто не поднял, увидев в нем дурацкую человеческую физиономию. И так может быть тридцать лет, может и сто. «Вольнодумец» может впервые ожить лишь лет через сто, если до того никто на нем как целом не сосредоточился. И наоборот, только по этой границе, только по сопоставлению, чьим собеседником был способен стать фильм и чьим собеседником был способен стать критик, можно, видимо, сказать, что почем было тридцать или сто лет назад. Причем цельность фильма внутри одних, отдельно взятых мозгов — иплицитное существование фильма. Задача критики — эксплицировать его. Пониманию нужен носитель, конечно же, более долговечный, чем чьи-нибудь отдельно взятые мозги, не застрахованные от маразма и от размазывания по стене. Ах, какая мечта: разговаривать фильмам — с фильмами, прямо и откровенно, как бы многому это могло помочь. Но ведь все постмодерны — не то, и цитаты — не то, и бесчисленные подражания. Это не разговор, потому что, во-первых, собеседника здесь потребляют, а во-вторых, опять самовыражаются. Впрочем, может быть, когда-нибудь... Хотя это, верно, наивно — в то время как в преддверии 100-летия кинематографа все рассуждают, что же это было, пытаются рассуждать, чем это может быть. Что ж, наивность тоже вежливость стариков.

Итак, остается все та же словесность — и все же не та. Но как же найти непосредственную словесность, не равную самой себе, как найти слова, оговоренные с обеих сторон? Как писать, чтобы мог прочесть Балаш, чтобы мог прочесть еще один старик, наверное, самый главный старик для нашего поколения, автор Пьера Менара, автора «Дон Кихота»? А что делал сам Пьер Менар, не родившись Сервантесом? «Мой покладистый предшественник не уклонялся от помощи случая: он сочинял свое бессмертное произведение немного a La diable, увлеченный инерцией языка и своей фантазией. Мною же руководит таинственный долг воспроизвести буквально его спонтанно созданный роман. Моя игра в одиночку будет подчинена двум полярно противоположным правилам...» и т.д.

Разумеется, классическую новеллу Борхеса нельзя принимать как прямую рекомендацию кинокритике. Проблема перевода остается. Но эта проблема не отменяет самого главного: критик должен «снять» фильм еще раз, с начала до конца, вдоль и поперек, должен понять каждый квадратный миллиметр каждой секунды. При переводе эта мысленная процедура тем более необходима (лишь в ней словесность не посредник, а участник), и для критика долг этот вовсе не так таинствен: целиком «переснять» фильм, другую индивидуальность, описывая процедуру своими собственными словами — чтобы сохранить границу между им и собой, а значит, удостоверить существование его и себя. Перевод, конечно же, при любых обстоятельствах будет неполон, но в той степени, в которой «снимающий» критик отвечает за свои слова, перевод имеет в виду, предполагает возможность развертывания во все неописуемые тонкости и уж, во всяком случае, не противоречит им. Просто статья тогда уже не может быть самодостаточной. Лишь в контексте перевода слова, из которых она состоит, значащие в «жизни» что угодно или ничего, могут быть загнаны в угол и снова могут быть прочитаны в определенном смысле, стать интеллигибельными, стать описанием того, что действительно происходит. Тогда чем больше «пересъемок» фильма разными критиками, тем современней каждая из существующих индивидуальностей, тем больше современности вообще.

Но дело требует самоотдачи. Сосредоточенности. Времени. И хотя Пьер Менар под достаточно убедительным предлогом отказался от автобиографического вступления ко второй части «Дон Кихота», вовсе не исключено, что такие процедуры могут вполне реально затронуть биографию критика не в одной ее «творческой» части. Биографию в целом. Трудный фильм иногда требуется прожить. Это максимализм. Но с самого начала речь шла не о «Бэтмене», а о крайностях понимания, о предельных, серьезных, если хотите, критических ситуациях. Правда, до самого конца так и остается неясным основополагающим уже тридцать лет, как Фуко дезавуировал это слово в его праве на реальный смысл. Но это личная просьба — пусть «критика» будет как есть. Даже при том, что Фуко, как обычно, прав.

О.Суркова с сыновьями в Голландии

К.Церетели в Турции

С.Фрейлих в одной из зарубежных поездок

セミヨーン
フレイリヒ

Р.Юренев в Венеции

Господа критики за рубежом

В.Дмитриев в Риме

К.Разлогов и С.Лаврентьев в Канне

Д.Дондурей и Л.Карахан в Кельне

В.Божович, Т.Хлоплянкина, Е.Стишова в Оберхаузене

«Считаю своим долгом донести»

В жизни советского общества важную, совершенно особую роль всегда играл жанр письменного сообщения, о котором мы и по сей день почему-то стесняемся говорить всерьез. Речь идет о доносе — популярном и ходовом жанре, в котором минувшая эпоха выразила себя, пожалуй, не менее красочно и содержательно, чем в песне и архитектуре, анекдотах и лозунгах.

Кинокритику этот ходовой жанр не обошел. Что было, то было. Еще не забыто имя знаменитого в нашем деле человека, которому народная молва присвоила высокий титул «золотое перо нашей партии». И все знали, что это высшее звание присвоено отнюдь не только и не столько за солидные статьи в искусствоведческих журналах.

Тем не менее искусство доносительства в нашей профессии, слава Богу, не получило столь широкого распространения, как, скажем, в писательской среде (сужу по коллекции документов, осевших в российских архивах). Более того, Павлики Морозовы от кинокритики за редким исключением никогда не опускались до того, чтобы использовать свои тайные эпистолии для сведения каких-то личных счетов. Почти всегда пером доносителя водило высокое чувство долга «коммуниста» или, на худой конец, просто «советского человека и гражданина».

Да и прямых, «чистых» доносов было мало. Нередко они просто как бы входили в круг самих служебных, профессиональных обязанностей. Но специфическое устройство нашего общества приводило к тому, что, скажем, элементарная служебная записка, обыкновенная рецензия, даже теоретическая статья, могли обернуться и приобрести черты прямого или косвенного доноса.

Мне уже приходилось, в частности, писать о феномене «подпольного киноведения» — системе «закрытых» отзывов на сценарии, готовившиеся к запуску в производство. Писали их именитые критики, пользовавшиеся особым доверием Госкино. По сути дела, их тайные рецензии мало чем отличались от тех, что публиковались теми же лицами в открытой печати. Но разница была. Мнение критика, выраженное в газетной заметке, могло подчас больно задеть, ужалить автора, может быть, даже усложнить как-то судьбу картины. Негативные оценки в подпольных рецензиях убивали наповал — многие сценарии погибали еще на самых дальних подступах к съемочной площадке.

Еще один, более распространенный вариант вольного или невольного доносительства — приснопамятные отчеты о зарубежных командировках. Писать их тогда приходилось каждому, кому социалистическая Отчизна доверяла право пересекать свои рубежи. Побывал ли ты в Канне или на Неделе советских фильмов в Египте, ездил ли на закупку вьетнамских фильмов или участвовал в конгрессе ФИАФ, первым делом по возвращении надо было сразу же настрочить обстоятельный отчет. Где был, что видел, с кем общался, что бросилось в глаза в стране пребывания? Ныне все эти поистине бесчисленные поэмы о загранкомандировках, кажется, все без исключения бережно хранятся в ЦХСД, то есть бывшем архиве ЦК КПСС. Почти на каждом стоит устрашающая пометка: «Материал использован в оперативной работе». На многих красуются автографы М.Суслова, М.Зимянина и других знаменитых партайгеноссе. Знали ли составители командировочных отчетов для чего и для кого сочиняли их?

Догадывались ли, что торопливо, но ответственно начертанные ими строчки будут внимательно изучать столь высокопоставленные читатели? Что по некоторым из них будут затем приниматься довольно-таки серьезные решения? Что на основе сих киноведческих записок будут составляться соответствующие списки «наших» и «ненаших» зарубежных фильмов, деятелей, организаций? Выковываться и выверяться политика Старой площади по отношению к мировому кинематографу? Да и не только к кинематографу. По отчету двух известных киноведов о фестивале 1981 года в Гданьске, к примеру, следовало бы немедленно поднимать наши танковые дивизии в братской Польше. Настолько основательно и четко был составлен их чисто политический донос. Конечно, далеко не всегда и не у всех поездка за кордон клинически обостряла чувство партийного или гражданского долга, когда перед «инстанциями» исповедовались как на духу, с удовольствием «закладывая» и людей, и целые организации, которые подчас и принимали очередного представителя советской киномысли.

Чаще, к чести моих коллег, случалось как раз обратное. По отчетам видно, как у самых языкастых критиков вдруг катастрофически пропадало чувство слова и стиля. И ясно, почему тут терялся дар речи: ведь задача была не в том, чтобы выразить главное и более всего поразившее в поездке, а наоборот, скрыть его, переключить внимание на нейтральные или побочные и второстепенные детали. Отсюда и вата стертых слов, нагромождения избитых словесных клише и резиновых формул, когда, скажем Черненко уже абсолютно не отличишь от Рубановой, а их обоих от Щербакова. Лучше впасть в штамп, прикинуться серым валенком, но только не сболтнуть случайно лишнего, не подвести ненароком кого-то под монастырь.

Признаться, не раз подавляя естественные приступы рвотного чувства, упорно штудировал я эту поистине неисчислимую коллекцию архива ЦК КПСС, но зато в конце концов испытал настоящее чувство законной гордости и глубокого удовлетворения, когда воочию убедился, что среди моих коллег-современников профессиональных стукачей, ювелиров доносительского искусства оказалось, к счастью, совсем немного. Более того: выяснилось, что чаще доносили, стучали, жаловались высшему партийному начальству на нас грешных. Самое же удивительное заключается в том, что эти «телеги» на критиков сочиняли отнюдь не какие-то частные лица, не обиженные и уязвленные нами авторы картин, а солидные, влиятельные, а подчас и всесильные советские организации, начиная с родного Госкино и кончая КГБ и Главлитом.

Первые четыре документа, приводимые ниже, в моих объяснениях не нуждаются. Пусть их лучше прокомментируют сами герои этих официальных посланий. Перед последним документом я позволю себе сказать несколько слов.

ЦК КПСС[1]
21 октября 1959 года

Секретно

В целях информации направляю рукопись В.И.Божовича «Беседы с советскими режиссерами нового поколения» (материал для французского журнала «Синема 60»). Эта рукопись посылалась автором во Францию в нарушение порядка, установленного Правительством, согласно которому все рукописи, предназначенные к опубликованию за границей, подлежат предъявлению на цензорский контроль Главлиту СССР, и была задержана органами цензуры при контроле литературы, вывозимой из нашей страны за границу.

---

[1] ЦХСД, р. 5845, ф. 5. оп. 36., ед.хр. 116, л. 82 — 84.

Указанная рукопись представляет собой запись бесед с рядом наших кинорежиссеров, изложение их взглядов по вопросам советского искусства.

В рукописи содержатся политически неправильные положения, которые могут дать зарубежному читателю извращенную картину положения в советской кинематографии. Судя по рукописи, некоторые кинорежиссеры стоят на неправильных позициях и являются проводниками нездоровых настроений и тенденций.

Автор рукописи стремится создать впечатление, что в нашем киноискусстве появилась какая-то «новая волна», к которой принадлежат молодые режиссеры Я.Сегель, Г.Чухрай, А.Сахаров, Э.Шенгелая, М.Хуциев, С.Ростоцкий и другие.

По мнению Г.Чухрая, «в нашем искусстве есть «новая волна». Это люди, сформированные одними и теми же историческими событиями, испытавшие сходные влияния в искусстве. В художественном плане корни нашей «новой волны» уходят в искусство 30-х годов... В то же время люди моего поколения питают антипатию к группе фильмов, появившихся в послевоенные годы, с их прямолинейными поучениями и скучным дидактизмом. Нам дороги те произведения, где люди действуют, повинуясь высоким идеям и сильным чувствам, а не прописным истинам» (с. 11 — 12). Сахаров и Шенгелая эту «новую волну» определяют как поиски новой формы «вопреки полученной школы» (с. 16) и «преодоление плоского правдоподобия» (с. 17). Еще более определенно высказывается М.Хуциев: «Отличительные черты нашего творчества сложились как реакция на парадные и фальшивые картины периода «культа личности», как стремление вернуться к живым традициям советского кино в том виде, как они сложились в лучших произведениях 30-х годов» (с. 20).

Наряду с таким произвольным делением советского искусства на «волны» и охаиванием послевоенных советских фильмов, в рукописи содержится безудержное восхваление неореализма итальянского кино. Так, Я.Сегель заявляет, что «порой соображения, чуждые искусству, толкают художника на неправду (это могут быть соображения личного порядка, случайное настроение, общественное положение)» (с. 5). М.Хуциев: «На фоне пышных и пустых картин, каких немало ставилось у нас в послевоенные годы, «Похитители велосипедов» прозвучали как удар колокола» (с. 19) и т.д.

Из рукописи видно, что не выражая в своих высказываниях думы советских людей, строящих коммунистическое общество, не откликаясь на исторические мероприятия нашей партии по подъему экономики нашей страны и благосостояния советского народа, некоторые режиссеры занимаются восхвалением себя и своих картин. Так, режиссер Ростоцкий следующим образом оценивает свои фильмы: «Фильм «Земля и люди», поставленный еще до XX съезда, поднял некоторые острые вопросы колхозной жизни. Мне рассказывали, что в некоторых колхозах после просмотра фильма начинались собрания». «Дело было в Пеньково» имел наибольший успех у зрителей; я получил более 8 тысяч писем... Стоит мне поехать в колхоз — и через два часа у меня уже много друзей. «Дело было в Пеньково» — фильм о любви и ревности, но также и о том, что в деревне еще мало культуры, и одаренные, богатые натуры не всегда находят удовлетворение для своих духовных стремлений» (с. 22-23).

В рукописи содержатся и другие политически неправильные и путаные положения и формулировки, которые позволяют сделать вывод о том, что опубликование данной статьи за границей могло бы нанести ущерб интересам государства и дать повод реакционной пропаганде к измышлениям против искусства социалистического реализма.

Следует при этом иметь в виду, что указанная рукопись направлялась в журнал «Синема», который только за последнее время в пяти своих номерах поместил антисоветские и антисоциалистические материалы.

По наведенным нами справкам, Божович — аспирант сектора истории кино Института истории искусств АН СССР.

Приложение: по тексту — рукопись В.Божовича на 27 листах и 12 фотографий — только адресату.

Начальник Главного управления по охране военных и государственных тайн в печати при Совете Министров СССР П.Романов

21 декабря 1959
№ 2558 с
ЦК КПСС

Отдел культуры вносил в ЦК КПСС проект постановления ЦК по этому вопросу. Решено специального решения не принимать, а в оперативном порядке осуществить предусмотренные проектом постановления ЦК мероприятия. Что Отделом культуры и проведено.

Зам.зав. Отделом культуры ЦК КПСС А.Петров

3 фото (Ростоцкого, Хуциева и Сегеля — артисты) уничтожено 30/XI-70

Николаева

Читая этот донос почти сорокалетней давности, я не знаю, смеяться или плакать. Ионеско и Беккет сочиняли свой театр абсурда, а мы в таком театре жили...

Началась эта «пьеса» во время Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве. Впервые образовалась щель в железном занавесе: встречи, знакомства, спектакли, концерты молодежных групп... Я познакомился с одним из редакторов парижского журнала «Синема» Марселем Мартеном. Он-то и предложил мне взять несколько интервью у молодых перспективных режиссеров (во Франции их уже называли «советской новой волной»).

Я рассказал о предложении Мартена своему тогдашнему научному руководителю Сергею Иосифовичу Юткевичу и получил его благословение. Ему же принес уже собранные интервью, он их прочитал и завизировал как председатель иностранной комиссии Союза кинематографистов. «А что дальше?» — спросил я. «Как что? Посылайте». — «Как?» — «По почте».

Должен признаться, что был я тогда очень легкомыслен и не понимал до конца, в какой стране живу. Но Сергей Иосифович, стреляный воробей? Видимо, сильна была тогда у всех эйфория после XX съезда КПСС и разоблачения «культа личности» Сталина.

Прошло какое-то время. Отводит меня Юткевич в сторонку и говорит: «Попали ваши интервью в отдел культуры ЦК. Шорох идет аж до секретариата. Ну ничего, я принял меры, спустят на тормозах».

Спасибо Сергею Иосифовичу, меры он действительно принял. Последствий не было, во всяком случае — явных. А ведь могли и бритвой...

Ну ладно, досталось бы мне. Но такое впечатление, что замахивались шарахнуть по всей молодой режиссуре.

Сегодня во всем этом документе под грифом «Секретно» мне больше всего нравится приписка от 1970 года: «3 фото (Ростоцкого, Хуциева и Сегеля...) уничтожено». Очевидно, именно они представляли наибольшую опасность для «интересов государства».

В.Божович, историк кино, кандидат искусствоведения

5.04.1995

Председателю Комитета по печати
при Совете Министров СССР
тов.Михайлову Н.А.

Главная редакция общественно-политической литературы совместно с Главной редакцией художественной литературы ознакомились со сборником статей «Вопросы киноискусства», вып.11, 1968 год, выпущенным издательством «Наука». Подготовлен сборник Институтом истории искусств Министерства культуры СССР. В книге среди других материалов помещена статья Н.Зоркой «Первая русская кинозвезда» (о Вере Холодной).

Статья, которая, казалось бы, посвящена далекому прошлому — одной из первых киноактрис русского немого кино — тем не менее содержит ошибки идеологического характера в оценке основополагающих функций киноискусства.

Так, на с. 158 — 159 автор утверждает: «...в годы первой мировой войны со всей ясностью определилась одна из главных функций кинематографа — «фабрики снов», функция «освобождения человека от тяжести давящих впечатлений».

В принципе, это вполне применимо к дореволюционному русскому и современному буржуазному киноискусству.

Однако Н.Зоркая рассматривает это положение с беспартийных «надклассовых» позиций, распространяя его на все времена и народы.

Она пишет: «...как показывает вся дальнейшая история кинематографа... Уводящая от действительности «иллюзия-реальность» экрана равно необходима была человечеству в периоды подъемов, спадов, экономических чудес, бумов, кризисов и т.д.» (с. 158).

И далее: «Вот эта универсальность потребности кинематографического «отвлечения», продолжавшей не только существовать, но и утверждаться на протяжении всего XX века, является важным феноменом... несмотря на возникновение самых разных новых функций кинематографа... кинематограф «отвлечения» остается наиболее мощным, наиболее массовым, что могут продемонстрировать стилистика и анализ общей картины репертуара кинематографов, взятые на любой день, в любой стране, с начала века по сегодня» (с. 159).

Таким образом, получается, что важнейшая функция прогрессивного зарубежного и, особенно, советского киноискусства, исследователя жизни, активного пропагандиста передовых революционных идей и воспитателя нового человека, отодвигаются Н.Зоркой на второй план. Все это не только не соответствует действительному развитию подлинного киноискусства, но и в корне противоречит его преобразующей, идейно-воспитательной роли.

В декабре 1968 года Главная редакция художественной литературы, в порядке выборочного контроля, ознакомилась с версткой монографии К.Рудницкого «Мейерхольд» (издательство «Наука», Институт истории искусств Министерства культуры СССР).

В этой работе также были обнаружены серьезные идеологические ошибки. [...]

Ошибки эти, вероятно, имеют не случайный характер, так как взгляды Н.Зоркой и К.Рудницкого, подписавших известное письмо в защиту политических отщепенцев, хорошо известны. Более того, решением Свердловского РК КПСС Н.Зоркая была исключена из членов КПСС, а К.Рудницкому было объявлено партийное взыскание.

В свете этого, трудно понять руководство Института истории искусств и издательства «Наука», допустивших до стадии выпуска и верстки работы вышеупомянутых авторов, содержащих столь серьезные ошибки.

Главные редакции общественно-политической и художественной литературы считают необходимым предложить руководству издательства «Наука» еще раз всесторонне обсудить факт публикации статьи Н.Зоркой в сборнике «Вопросы киноискусства», вып. 11-й, а также рассмотреть дополнительно монографию К.Рудницкого «Мейерхольд» после доработки ее автором.

А.Махов, С.Емельяников

Сколь забавно по прошествии четверти с лишним века прочесть такое «донесение»! «И былое опять предо мной» — как поется в романсе.

Дело было так: в июле 1968 года меня исключили из КПСС «за совершение грубой идеологической ошибки — подписание антисоветского письма». Речь шла о письме, ни мало ни много, на имя Л.И.Брежнева в защиту авторов «Белой книги» Александра Гинзбурга и Юрия Галанскова (второй был тяжело болен в тюрьме). Поскольку я тогда фигурировала как «рецидивистка», уже подписавшая «письмо 63-х» в защиту Синявского и Даниэля, меня вышвырнули легко и просто, о чем я никогда не сожалела, видит Бог, апелляции не писала, не жаловалась, но зато мне не пришлось, как многим моим современникам и друзьям, сдавать в 1991 году партбилет: у меня его в райкоме сами отобрали!

Но любишь кататься — люби и саночки возить! Из Института истории искусств, где я тогда работала и где работаю по сей день, уволить меня не смогли, потому что «грязная западная пресса» подняла кампанию об административных санкциях к «инакомыслящим», понизили в должности и зарплате и, разумеется, перекрыли все публикации, лекции, телепередачи. Каким-то чудом осталась одинокая «Первая русская кинозвезда», кстати, первое эссе о Вере Холодной в ежегодном сборнике Сектора кино НИИ («Вопросы киноискусства», вып.11). Между прочим, в нынешнем 1995-м эта старая статья переиздана в первозданном виде в сборнике «Вера Холодная», и каждый может убедиться, какая **страшная** там «крамола» содержалась. В этом же выпуске сняли вторую мою статью, написанную вместе с покойной Людмилой Беловой, тогда тоже «подписанткой», а также и мое имя в составе редколлегии. «Вера Холодная» осталась, как мне шепнули в издательстве в глубокой тайне, по разрешению А.Н.Яковлева, который тогда курировал издательство «Наука» от отдела пропаганды ЦК.

Ни о существовании тт. Махова и Емельяникова, ни об их бдительном внимании к моему «листажу» я ничего не знала. Никуда меня, слава Богу, не вызывали, не прорабатывали, видимо, махнув рукой. Отдадим должное и иным тогдашним руководителям, в чьи адреса поступали подобные доносы (этот еще очень невинный!). «Веру Холодную» мою замяли, более того, статья послужила толчком к «реабилитации» самой Веры Васильевны, которую часто считали «буржуазной вамп». А главное, что усердие цензоров из какой-то очередной «главной редакции» не помешало выходу в свет замечательной книги К.Л.Рудницкого, в соседстве с которой я почитаю за честь находиться даже в столь изысканном контексте.

Н.Зоркая, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

ЦК КПСС
Секретно
экз. № 1[2]

Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР считает необходимым доложить об участившихся случаях неправильных выступлений центральной и местной печати по вопросам киноискусства.

В 1965 — 1966 годах центральные и республиканские киностудии, наряду с удачными фильмами, получившими широкое общественное признание («Война и мир», «Ленин в Польше», «Сердце матери», «Верность матери», «Отец солдата», «Никто не хотел умирать», «26 бакинских комиссаров», «Берегись автомобиля» и др.) выпустили и ряд слабых в идейно-художественном отношении картин («Скверный анекдот», «Последний жулик», «Похождения зубного врача», «Серая болезнь», «Мальчик и девочка»), вызвавших острую критику со стороны партийных органов и общественности.

Комитет, считая эту критику правильной, принимает меры, направленные на улучшение государственного руководства фильмопроизводством и усиление контроля за деятельностью киностудий. В 1965 — 1966 годах. Комитет после всестороннего обсуждения был вынужден отклонить ряд одобренных сценарно-редакционными коллегиями творческих объединений киностудии «Мосфильм» сценариев. Среди них сценарий А.Алова, В.Наумова и Л.Зорина «Закон» — искаженно, в неверном свете рисующий процесс реабилитации невинно осужденных; сценарий «Отче наш», в котором преступления фашистских захватчиков против еврейского населения г.Одессы трактовались в неверном свете, в результате чего вина за эти преступления как бы перекладывалась на русско-украинское население; сценарий Г.Чухрая и Е.Севелы «Люди» и сценарий О.Гончара «За миг счастья», пронизанные идеями абстрактного гуманизма, показывающие в неверном свете отношение советского солдата к его врагам-фашистам: сценарий М.Шатрова «Брестский мир», в котором дается неверная, субъективистская оценка действий В.И.Ленина в период брестского мира и объективистски отражается деятельность Троцкого. Был возвращен для переработки и ряд других сценариев, одобренных на студиях им. Горького, «Беларусьфильм», «Грузияфильм», «Казахфильм». Всего только республиканским студиям было отклонено около 40 сценариев (16 из них после переработки были разрешены к постановке).

Комитет не принял фильмы «Последний жулик» (Рижская киностудия), «Всюду есть небо» (студия им.Довженко), «Женя, Женечка и Катюша» (Ленфильм), «Иду искать», «Саша-Сашенька» и «Восточный коридор» («Беларусьфильм»), «Просто девочка» (студия им.Горького), «Утоление жажды» («Туркменфильм»), «Июльский дождь», «Лунная ночь» и «Дневные звезды» («Мосфильм») и другие, в том виде, в каком они были представлены. Комитет из-за серьезных идейно-художественных просчетов возвратил их на доработку.

Все это вызвало определенное недовольство в кругах кинематографистов.

В связи с этим крайне необходимы и важны выступления печати, правильно ориентирующие всех деятелей советского кино.

Однако в общей и специальной печати за последнее время по существу не было статей и

---

[2] ЦХСД, ф. 5, оп. 69, д. 64, л. 13 — 19.

рецензий, в которых бы подвергались критическому разбору фильмы, содержащие неверные идейные тенденции и художественные просчеты. Не появились также и специальные кинообозрения и теоретические статьи по принципиальным вопросам киноискусства.

В то же время в некоторых центральных и местных газетах и журналах и в творческой среде многие идейно и художественно несостоятельные произведения получают высокую оценку. Так было с фильмом «Похождения зубного врача», который при обсуждении его в секретариате Союза кинематографистов СССР был оценен положительно. Союз кинематографистов СССР даже обратился в Комитет с просьбой пересмотреть группу по оплате для этого фильма (фильм был отнесен к третьей группе по оплате). В печати на этот фильм критических замечаний не было. А «Комсомольская правда» еще до выхода этого фильма дала о нем такой анонс: «Герои спешат на экран».

Что же касается хороших картин, содержащих, однако, хотя и частные, но неприемлемые, неверные или ошибочные решения, то они получают в печати, как правило, безоговорочно положительную или даже восторженную оценку без какой бы то ни было критики их недостатков. Так случилось с фильмом «Крылья» режиссера Л.Шепитько. Эта картина, имеющая и положительные стороны (интересный замысел, высокий уровень игры актеров), по существу показывает бывшую летчицу-героиню как человека лишнего, ненужного. Она не понимает людей, и люди не понимаю ее. Вполне понятно, что такой показ воина-ветерана вызвал возмущение многих бывших летчиц-фронтовичек. Однако газеты и ряд журналов дали фильму «Крылья» самую высокую оценку. Еще до выхода фильма на экран «Известия» напечатали рецензию А.Мачерета, в которой фильм «Крылья» изображается как выдающаяся победа советского кино. Восторженные статьи о фильме поместили «Литературная газета» (размером в три колонки), «Комсомольская правда», «Литературная Россия», «Вечерняя Москва», журналы «Искусство кино» и «Советский экран». Характерно, что во всех этих статьях нет даже самых скромных критических замечаний.

Некритические, захваливающие выступления по фильмам, имеющим наряду с положительными моментами недостатки принципиального характера, стали довольно частым явлением.

В статье Долинского и Чертока («Известия» от 8 августа 1966 года в качестве образцовых назывались те фильмы, которые еще не вышли на экран и по которым местные партийные и государственные органы сделали серьезные замечания («Белые, белые аисты» — «Узбекфильм»; «Утоление жажды» — «Туркменфильм»).

Агентство печати «Новости» разослало восторженную рецензию В.Баулина на слабую картину «Путешествие» (диплом студентов ВГИКа), поставленную по рассказам В.Аксенова. Рецензия АПН напечатана во многих областных газетах.

Считаем необходимым доложить ЦК КПСС, что в последнее время в различного рода дискуссиях и в печати раздаются голоса против государственного руководства кинопроизводством. Так, в газете «Советская культура» в статье драматурга М.Папавы «Таланты и поклонники» наряду с правильной критикой в адрес руководства киностудий и Комитета автор по существу высказался против рассмотрения сценариев где-либо, кроме круга своих единомышленников по творческому объединению. Критик В.Турбин в рецензии на книгу Я.Варшавского «Жизнь фильма» («Комсомольская правда» от 23 ноября 1966 года» также писал об «инстанциях», которые, по его мнению, мешают развитию искусства. Если верить критику, то, оказывается, даже на «Балладу о солдате» покушались «и зрители, и редакторы».

В.Турбин в своей рецензии вообще отрицал чье-либо право судить о фильме, кроме самого автора. В статье содержался незамаскированный призыв к крайнему субъективизму и своеволию художника. Говоря о том, что книга Я.Варшавского написана во славу индивидуального в искусстве, неоспоримых прерогатив человеческого «я», В.Турбин, вместе с тем, критиковал автора за недооценку фильма «8 $^{1}/_{2}$» — произведения крайне формалистического и субъективистского.

Считаем, что подобного рода статьи способны лишь дезориентировать творческую молодежь. Они не могут помочь и государственным органам проводить правильную репертуарную политику.

Одновременно нельзя не обратить внимание и на то обстоятельство, что ряд удачных картин не получил в печати должной поддержки. Иногда это происходит из группового отношения к создателям фильмов. Так случилось, в частности, с фильмом «Война и мир» С.Бондарчука, о котором в советской печати по существу не было рецензий. Газеты не поместили даже простой информации о триумфальных премьерах этого фильма в Токио и Париже. Между тем, поддержка этого реалистического произведения сыграла бы важную роль в оздоровлении обстановки

в творческой среде. Печать по существу замолчала и фильмы М.Донского «Сердце матери» и «Верность матери», посвященные В.И.Ленину. Очень слабо отозвались наши газеты и на фильм С.Юткевича «Ленин в Польше», получивший мировое признание.

Кинематографическая общественность крайне болезненно воспринимает также и то, что противоречия в оценке газетами и журналами в особенности художественных фильмов в ряде случаев достигают масштабов совершенно необъяснимых, что, естественно, путает и зрителей.

Фильму режиссера М.Швейцера «Время, вперед!» «Литературная Россия» дала самую восторженную оценку. «Михаил Швейцер, — писала газета, — воскресил то, что чрезвычайно ценил Эйзенштейн, ту истинную кинематографичность с ее глубоко осмысленным монтажом действия, ту кинематографичность, которая враждебна театральным мизансценам, медлительности в развитии действия, унылому психологизму». В таком же примерно стиле говорилось об этом и в «Известиях»: «По виртуозности режиссерской и операторской работы, по блеску мастерства «Время, вперед!» — одна из лучших картин последних лет. Иначе восприняла эту картину «Советская Россия»: «Фильм не всегда остается на том высоком градусе эмоционального воздействия, который заявлен в начале, порой его температура падает, и тогда возникает ощущение длиннот, повторов...» И уж совсем иначе написала «Московская правда»: «Да, жаль, что фильм получился громоздким, трудно воспринимаемым — он весь как бы на высшей точке напряжения, на кульминации. Многое в нем не сложилось, не получилось.

[...]

Полагаем, что вся эта пестрота в оценках происходит прежде всего потому, что центральные газеты и журналы не задают тон в области кинокритики и нередко публикуют весьма произвольные оценки новых произведений советского кино.

В частности, совершенно непонятной и дезориентирующей творческую общественность оказалась статья «Правды» (от 9 января 1967 года) по поводу фильма киностудии им.Горького «Серая болезнь» (реж. Я.Сегель, сценарий А.Вейцлера, А.Мишарина и Я.Сегеля). Этот фильм претендует на то, чтобы называться сатирическим. Но вместо сатиры, направленной против действительных носителей косности и равнодушия, в нем по существу изображается все советское общество, как зараженное «серой болезнью» равнодушия. Фильм не получил поддержки зрителей и общественности. Даже в кругах кинодеятелей он рассматривается как произведение слабое в художественном отношении. И тем не менее «Правда» сочла возможным поддержать эту слабую и неверную картину, как якобы ставящую «серьезные проблемы воспитания коммунистической нравственности».

Несомненно ошибочная оценка фильма «Прощай» была дана также в статье «Фильм поэта», опубликованной в «Известиях» (от 30 января 1967 года).

Полагаем, что подобные выступления газет по вопросам кино неправильно ориентируют творческую общественность и не создают обстановку, благоприятствующую борьбе за высокий идейно-художественный уровень нашего киноискусства.

Считали бы целесообразным провести в ЦК КПСС специальную встречу с работниками редакций газет и журналов, освещающих проблемы кино, и обратить их внимание на все эти недостатки и ошибки.

Просим рассмотреть.

Председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А.Романов

Л.Пустынская

ЦК КПСС[3]

В представленном на контроль мартовском номере журнала «Искусство кино» заверстаны материалы о кинофильме «Мне 20 лет». Как сообщает редакция журнала, этими выступлениями начинается обсуждение фильма, которое будет продолжено в последующих номерах.

Обращает на себя внимание тенденциозный подбор высказываний и заметок работников кино и писателей о кинофильме «Мне 20 лет». Этот фильм, подвергшийся на июньском Пленуме ЦК

---

[3] Центр хранения современной документации. Ролик 7751, ф. 5, оп. 55, ед.хр. 142, с. 241 — 243.

КПСС критике за серьезные идейные просчеты, оценивается во всех материалах, подготовленных к публикации журналом, как крупное произведение искусства, как фильм патриотический, отражающий подлинный дух нашего времени, как фильм гражданственный и честный.

В рецензиях И.Хейфица «Гражданственность таланта» утверждается, что фильм «Мне 20 лет» выдвигает проблемы, которые, как он считает, в искусстве принято замалчивать. Автор утверждает, что «в жизни поколения молодых существует свое представление о времени... свое отношение к справедливости и лжи. Можно обо всем этом молчать, делая вид, что это «мелочи». Но лучше не бояться говорить об этом языком искусства, как это сделал М.Хуциев». И.Хейфиц пишет, что фильм «Мне 20 лет» вобрал в себя «все самое характерное для молодежи сегодняшней Москвы», что в нем он видит «чистый, незамутненный родник, пробивающийся сквозь грязь и мелочность многих явлений».

В статье В.Соловьева «Коллективный портрет» фильм оценивается как «незаурядный, со всеми признаками крупного произведения искусства». Автор считает, что это фильм «о том лучшем в нашей жизни, что можно определить словами «советский образ жизни». В.Соловьев проводит мысль, что идейность первого варианта фильма («Застава Ильича») была настолько сильной, что критика и последовавшие за ней исправления не смогли ухудшить фильм, и утверждает, что во всем послевоенном киноискусстве нет произведения, которое вместило бы в себя больше любви к москвичам и Москве, чем этот фильм». По словам В.Соловьева, Хуциев создал коллективный портрет москвичей.

Ю.Райзман в своем выступлении «Добрым глазом» высоко оценил фильм за постановку в нем «моральных проблем», которыми живет наш современник». Он считает, что картину отличает от многих других то, что в ней изображена молодежь, которая «хочет сама найти ответы на тревожащие ее вопросы, а не берет на веру уже готовые формулы». Эта же мысль высказывается В.Шукшиным в реплике «Без готовых рецептов», который делает уже более широкие обобщения: «Нам, живым, никто никогда не давал готовых рецептов — как лучше жить. Да и не верим мы в это — в готовые рецепты».

Особо обращает на себя внимание выступление поэта Б.Слуцкого «Люди из толпы». Пытаясь определить социальную среду героев фильма, он многозначительно утверждает, что они являются, якобы, типичными представителями московской молодежи 60-х годов. Это тот самый миллион московских мальчиков, которым недавно кричали: «Нет, мальчики!» и «Да, мальчики!»

В духе безудержного захваливания, подчеркивания исключительной значительности и противопоставления его другим фильмам, написаны также отзывы С.Юрского «На родном языке» и Е.Дороша «Встреча с искусством». В них отмечается особая глубина, непосредственность, многозначительность фильма. О нем говорится: «фильм гражданственный, честный», «это подлинно современное решение современных характеров».

Е.Дороша привлекает в фильме «Мне 20 лет» то, что его герои из толпы, что в фильме все обыденно, нет исключительного, все обычно. «В сущности, вся картина из таких вот подробностей жизни. Я не побоюсь назвать их вечными». Он говорит: «И мне безразлично, сколько бы ни пугали меня критики... увидел ли я на экране так называемый «поток жизни», либо психологизирующего героя, приземленный быт или же, напротив того, абстрагирование действительности... Для меня, зрителя, да и читателя, разумеется, существует лишь встреча с искусством... Так случилось со мной, когда я смотрел фильм Хуциева «Мне 20 лет». Достоинством фильма Е.Дорош считает и то, что этот фильм как бы перекрывает мост между поколениями молодежи конца 20-х годов и начала 60-х годов (тогда — споры о коллективизации и пятилетке, теперь о проблемах, поставленных XX съездом партии; тогда был театр Мейерхольда, сейчас — «Современник»!).

Высоко оценен фильм также и председателем Оргкомитета Союза работников кино Л.Кулиджановым. В беседе с корреспондентом журнала, заверстанной вместо передовой статьи, он поставил фильм «Мне 20 лет» наряду с такими картинами, как «Живые и мертвые», «Гамлет» и другими.

В подборке, состоящей из восьми захваливающих фильм статей и высказываний, только в статье Л.Крячко «Неорганичность финала» отмечаются некоторые неудавшиеся авторам стороны фильма. При этом на фоне других выступлений это выступление выглядит непрофессиональным и не подкрепленным глубоким идейно-художественным анализом фильма.

Открывая обсуждение фильма «Мне 20 лет», редакция журнала почему-то не сочла необходимым упомянуть о критической оценке первого варианта фильма на июньском Пленуме ЦК КПСС

и в печати, а также о результатах работы над фильмом после критики. Авторы выступлений, которым журнал предоставил свои страницы для дискуссии о фильме, также обходят вопрос об идейных недостатках фильма, отмеченных в свое время партийной критикой и не полностью устраненных в вышедшем на экран варианте картины. Вся подборка захваливающих фильм материалов, на наш взгляд, противопоставлена партийной критике и как бы подчеркивает, что для нее не было особых оснований.

Полагаем, что в предоставленном редакцией журнала виде материал дискуссии публиковать не следует.

Председатель Государственного Комитета СМ СССР по печати П.Романов

27 февраля 1965 года

ЦК КПСС
На № 07435.

Государственный Комитет СМ СССР по печати сообщает, что в верстке журнала «Искусство кино» № 3 за 1965 год, представленной на контроль, содержатся тенденциозно подобранные и необъективные по своему характеру материалы о кинофильме «Мне 20 лет».

Подотдел кинематографии Идеологического отдела ЦК КПСС ознакомился с подготовленной журналом подборкой высказываний и считает, что она отличается односторонностью и неточностью ряда суждений. Руководство журнала (тт. Погожева Л.П. и Варшавский Я.Л.) приглашалось в подотдел, редакции было рекомендовано дать фильму на страницах журнала принципиальную оценку, руководствуясь материалами июньского Пленума ЦК КПСС 1963 года.

Зав. подотделом кинематографии Идеологического отдела ЦК КПСС А.Романов

Инструктор отдела А.Дубровин

9 марта 1965 года

Что и говорить, серьезный документ!

Но все же несколько поверхностный. Ведь видит же бывший киноначальник, что перед нами не отдельные и отнюдь не случайные ошибки отдельных кинокритиков и отдельных изданий. Налицо последовательный, систематический и, пожалуй, даже организованный саботаж политики кинокомитета, дружное ей противодействие.

Но ведь ежу ясно, что такое согласованное противодействие не само собой взялось, не с неба упало. Его надо спланировать, подготовить, **организовать.** Вот тут-то наш предком и пасует. Вопрос надо формулировать прямо, ставить ребром: кто? Что за сила, тайно дирижирующая из-за кулис нашей кинокритикой?

Романов наш явно оробел или оказался политически близорук. Но, слава Богу, нашлись в Отечестве настоящие люди. Замечательный русский патриот и гражданин, называвшийся А.Александровым, разгадал природу опаснейшего заговора. Он вовремя отсигналил в родной Центральный Комитет о нависшей над страной опасности. Страшный заговор еще можно было предотвратить. Но похоже, что и Старая площадь уже пала перед натиском все тех же враждебных сил. Похоже, что и там уже засели предатели. Письмо-крик осталось неуслышанным...

Секретариат ЦК КПСС[4]

Беспокойство и недоумение охватывает, когда видишь положение в кино. Самое массовое из искусств начинает служить не тому, чему надо, становится оружием в чужих руках. Вот некоторые факты и наблюдения.

---

[4] ЦХСД, ф. 5, оп. 61, ед.хр. 88, л. 95 — 110., р. 9870

Фильмы о современности

[...]

Создается впечатление, что кинематографисты почему-то упорно избегают показывать яркое, сильное, здоровое. Внимание сосредотачивается преимущество на обыденности и посредственности. Обывательская критика при отсутствии [...] фильмов с истинно положительными идеалами и идеальными героями, не становится для зрителя ни критикой, ни сатирой, превращается как бы в пропаганду «новых» норм нашей жизни.

Фильмы о прошлом

Довольно тонко, очень завуалированно, а подчас бестактно и грубо проповедуется национализм, делается попытка культивировать чувство обязанности и признательности перед людьми лишь одной национальности, без которых, якобы, не обходится ни одно великое и святое дело, где им будто принадлежит руководящая роль и основной вклад.

Если фильм о революции и гражданской войне, то с особой симпатией, проникновенной трогательностью в нем рассказывается о нерусских, революционная романтика и колорит времени подчас сводится к одесскому колориту, как это сделано, к примеру, в «Неуловимых мстителях» и в «Новых приключениях неуловимых» (образ одессита Бубы Касторского и др.) или в «Служили два товарища» и др.

Или возьмите фильм «Шестое июля», который восхваляется на все лады. Многие деятели еврейского происхождения внесли свой немалый вклад в подготовку и проведение революции, и это, безусловно, должно быть отражено и в искусстве. Но зачем их противопоставлять Ленину? Каждый, кто видел картину, не мог не отметить, что по недосмотру авторов получилось, что на первый план, затмевая Ленина, выходит Свердлов. А как показан в этом фильме эсер Блюмкин? Романтически, приподнято, в героическом ореоле, смелым, твердым, решительным, умелым.

У нас нет фильма о Гастелло, зато есть фильм «Хроника пикирующего бомбардировщика», в котором подвиг Гастелло, якобы совершает экипаж бомбардировщика, в состав которого входят два еврея, а русского играет тоже нерусский.

Картин о войне, в которых не было бы подобной тенденции, крайне мало [...]

[...] Такая же тенденция наблюдается не только в сфере художественного кино, но по всем фронтам — и в области документального и научно-популярного. Яркий пример — только что вышедший фильм украинской студии «Семь шагов за горизонт». Здесь документально снят ряд людей, одаренных необычными способностями, конечно, все они нерусские. Омерзительны кадры, в которых гипнотизер с явно выраженными специфическими национальными чертами гипнотизирует русскую девушку, которая, как подчеркивается в дикторском тексте, весьма «посредственных способностей», но благодаря состоянию, в которое он ее погружает, обнаруживает чрезвычайную художественную одаренность, талант большой драматической актрисы, но, конечно, лишь на время, пока длится гипнотическая власть, после которой она превращается опять в заурядного человека. [...]

Усиление национализма

Мы знаем многих наших кинематографистов еврейского происхождения, безупречных своим творчеством и поведением, патриотов нашей страны, талантливых художников, прекрасные фильмы которых воспитывали поколения советских людей, и прежде всего тех, кто выиграл мировую битву с фашизмом. Многие из этих кинопроизведений вошли в сокровищницу советской и мировой культуры. Но было бы по меньшей мере наивным делать вид, будто не замечаешь, что в последнее время, особенно в связи с событиями на Ближнем Востоке, с активизацией государства Израиль, преследующего империалистические цели, в среде кинематографистов племенные стремления возобладали над классовым чутьем, исказили их марксистские убеждения, делая их картины чуждыми нашим коренным народным интересам, враждебными нашей идеологии и государству. Становится понятной и та назойливая и расчетливая интерпретация,

которую получает в этих фильмах историческое прошлое русского народа и его сегодняшние насущные проблемы, раскрывается смысл тенденций выхолостить в них то важное и основное для каждого человека, кому дорого Отечество.

Групповщина в кинопечати

Наша кинопечать и киноиздательства помогают культивировать дутые, ложные авторитеты режиссеров, актеров, сценаристов, киноведов определенной группировки, искусственно создавая им популярность, внедряя — вместе с авторами фильмов — в зрителей и читателей сознание исключительности, избранности одной лишь нации.

В издательствах отклоняются рукописи русских авторов, зато издательство «Искусство» выпускает сборники статей Херсонского, Фрейлиха, Ханютина, Соловьевой, Кукаркина, Шитовой, Вайсфельда и т.д. и т.п. Те же авторы захватили и монополизировали и другие издательства.

Иван Владимирович Лукинский (последний его фильм «Деревенский детектив») своими народными кинокомедиями сделал не меньше, а возможно, и больше в жанре советской кинокомедии, чем Э.Рязанов, которому принадлежат картины «Карнавальная ночь», «Человек ниоткуда», «Берегись автомобиля», по характеру своему подчеркнуто «общечеловеческие». Однако в печати раздувается, поднимается всеми способами Рязанов, а Лукинский был замолчан, зачислен в режиссеры «третьего сорта» и в результате надолго отстранен от комедии.

Многих заслуженных мастеров, в том числе и первых новаторов, создавших советское кино, «забывают» упомянуть даже при перечислении. В то же время не успеет кто-либо «из своих» сделать первый шаг в кино, как он подхватывается рекламной широковещательной кампанией.

Всеобщая согласованность действий и удивительное единодушие всех органов прямо-таки поражает. Тенденциозны в этом смысле «Советская культура», «Литературная газета», «Комсомольская правда» и другие газеты. Даже «Правда» продолжает публиковать статьи обозревателя Л.Погожевой, освобожденной от обязанностей главного редактора журнала «Искусство кино», но почему-то назначенной советником председателя Госкомитета по кинематографии. Видимо, потому, что она — жена председателя секции теории и критики Союза кинематографистов А.Новогрудского и из этой же «компании».

Везде расставлены «свои» кадры.

Возьмите хотя бы Бюро пропаганды советского кино. Правда, директор там, вроде, русская женщина — Зимина, но она играет роль марионетки. Остальные, начиная с главного редактора Кузеса, — нерусские. Ни одного русского человека не найдете в журнале «Советский экран», если не считать полурусского главного редактора Писаревского. Так же и в отделе кино издательства «Искусство». Русских здесь два-три человека, да и то связанных семейными узами с теми же людьми.

Это долго и тщательно готовилось. Большое участие принимал в этом Союз кинематографистов и его «общественность». Союз собирает периодически работников прессы в Болшево. Кинокритика, руководствуясь групповыми интересами, настойчиво навязывает читателю произвольную точку зрения. Кинопечать не выполняет своего основного назначения — раскрывать широким кругам зрителей объективную важность поднятых в кинопроизведениях проблем, способствовать прогрессу киноискусства. И не случайно критика ополчается против каждого фильма, в котором есть правдивые, а не вымышленные проблемы и характеры, забота о благотворном воздействии [...]

Групповщина в Союзе кинематографистов и в других киноорганизациях

Практически нельзя попасть на работу в кино, если в определенных кругах о вас известно, что вы не «свой» человек, подслуживающийся к ним. А уж узнать об этом им не стоит труда. В связи с каждым новым человеком, появляющимся на пороге, приходит в движение вся хорошо организованная и отработанная система оповещения и опроса людей, которые вас так или иначе знали или знают. Если результаты компрометируют вас в их глазах, то все пути вам перекрыты,

вы приходитесь не ко двору, вас так же бойкотируют и как автора журналы и издательства. Более того, вас преследуют неотступно до конца ваших дней. Вы становитесь постоянным объектом публичного осмеяния, нападок, травли. Многие из-за этого ушли из кино и работают в других областях, хотя окончили ВГИК. А те немногие русские в кино, которые сохранили в душе верность своим идеалам и государственным убеждениям, молчат или бездействуют. Ибо они деморализованы, страшатся оказаться в числе растоптанных этой толпой. Тем более что при этом постоянно внушается будто всё, против чего и против кого выступают эти круги, — прогрессивно и благородно. В результате своего яростного натиска эта юркая и пронырливая группа прибрала к своим цепким рукам все советское кино. Недаром в Израиле вышла книга на еврейском языке о роли евреев в мировой кинематографии, в которой доказывается, что русское кино создают только евреи.

Не успеет у нас родиться критический голос в адрес того или иного фильма, журнала или издательства, как моментально срабатывает международная связь сионистов и на фильм или журнал сыпятся призы и награды зарубежных кинофестивалей или выставок. Так было в прошлом году с журналом «Искусство кино» и издательством «Искусство», не говоря уже о многих фильмах.

Предусмотрительно захвачены практически все ключевые позиции, с которых можно держать под контролем и влиять на все, начиная с приема студентов в института кинематографии и особенно на режиссерский курс и кончая формированием общественного мнения вокруг готового фильма или же закупкой фильмов у капиталистических стран, создатели которых всегда оказываются людьми той же группировки.

Ясно, что такое положение создалось не случайно. Когда заинтересовываешься положением дел в кино, диву даешься, насколько глубоко там все захвачено людьми лишь одной национальности или связанными с ними.

Прежде всего это относится к Союзу кинематографистов. Первый секретарь Союза Кулиджанов — армянин, второй секретарь — Караганов — русский, породнившийся в семейном и духовном отношении с той же группой. Фамилии этих двоих использованы в качестве маскировки, за которой скрываются те же люди.

А кто сидит в секторе кино Института истории искусств? Гинзбург, Ханютин, Зоркая, Зак, Божович, Абрамов, Фрейлих, Генц и те, кто связан с ними родственными узами. Все эти люди задают тон.

Среди этих людей есть такие, которые не брезгуют никакими средствами в достижении своих целей. Иные из них являются зарвавшимися жуликами и наглыми махинаторами в буквальном смысле этого слова. Приведу только один пример. Я имею в виду Г.Марьямова, занимающего пост оргсекретаря Союза кинематографистов СССР [...]

Отсутствие русского советского киноискусства

У талантливого народа, на родине великих писателей, великих художников и композиторов, таких киномастеров, как Пудовкин, Эйзенштней и Пырьев, нет сейчас больше режиссеров. Если же и пробивается талантливый русский человек, то перед ним воздвигаются барьеры, его сводят на нет, делают озлобленным и неспособным к творчеству, «перегоревшим». В результате нельзя сказать, не боясь впасть в двусмысленность, что у нас сегодня есть русское советское кино, как мы говорим о грузинском, армянском, азербайджанском [...]

На режиссерском факультете ВГИКа и Высших режиссерских и сценарных курсах, исключая приехавших из республик и зарубежных стран, на 80 процентов преобладают нерусские. Так кино наполняется творческой интеллигенцией, которая часто не чувствует органической связи со своей страной, с народом, с его культурой, историческими традициями. [...]

Отсутствие всего этого приводит лишь к ремесленным фильмам, с преобладающим интересом к отработанным зарубежными мастерами кинематографическим приемам. В худшем случае — превращает творческую интеллигенцию в тайных подмастерьев Сиона, как это было с чехословацкими кинематографистами, которые в содружестве и на деньги крупного продюсера-сиониста Карло Понти создали фильмы, превосходящие всю зарубежную кинопродукцию своей иезуитской злобой и ненавистью к социалистическому строю.

Как известно, события в Чехословакии показали подрывную роль против социалистического

строя, против Чехословацкой республики местной интеллигенции еврейского происхождения, согласованность ее действий с империалистическими кругами, прежде всего с сионистскими организациями.

О нивелировке русской национальной самобытности

Существующее положение можно расценить как дискриминацию и угнетение самой большой нации, обладающей великими историческими и культурными традициями. [...]

Кино поощряется и подталкивается к «общечеловеческому», к «абстрактному человеку», «человеку вообще», к сосредоточению на преимущественно вымышленных, изолированных от мира переживаниях. Нивелировка национальных особенностей извращает идею интернационализма, превращает ее в космополитизм и национальный нигилизм. Такое подавление национального в конечном итоге приводит к уничтожению личности, ибо личность формируется только в условиях конкретной, национальной культуры. Это объективно совпадает со стремлениями сионистов, пытающихся насаждать духовный упадок и нравственное растление народа.

Кино, любимое народом искусство, не должно превращаться в сионистское пропагандистское оружие.

В многонациональном советском кино не должна господствовать только одна нация, сковывая развитие других национальных культур

[...]

(Далее с. 107 — 110: оргвыводы и предложения. — *В.Ф.*)

А.Александров

3/VII-69

ЦК КПСС
на № 21952[5]

В письме, подписанном фамилией А.Александров, поднимается вопрос о недостатках в развитии советской кинематографии.

Автор письма отмечает низкий идейно-художественный уровень некоторых выпускаемых фильмов, пишет о серьезных просчетах кинопечати, о групповщине в среде кинематографистов и о преобладании в ней людей еврейской национальности.

Отдел культуры ЦК КПСС рассмотрел письмо. В нем содержится ряд справедливых критических замечаний и предложений. Вместе с тем, в письме имеется немало бездоказательных утверждений и субъективных оценок.

Отделом культуры подготовлен документ о мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии, который предусматривает устранение многих из указанных в письме недостатков.

С письмом ознакомлено руководство Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР.

Ответа письмо не требует, так как адрес автором не указан.

Зам.зав. Отделом культуры З.Туманова
Зав.сектором Отдела культуры Ф.Ермаш

12 августа 1969 года

Предисловие, комментарий и публикация по программе фонда «Творческая инициатива» (поддержка фонда Сороса) ***Валерия Фомина***

[5] ЦХСД, ф. 5, оп. 61, ед.хр. 88, л. 116, р. 9870.

Рубрика «Non stop» в номере, посвященном кинокритике, представляет образцы творчества новейшего поколения критиков, проходящих ныне обучение в стенах различных учебных заведений. Вопреки пессимистическим прогнозам отдельных авторов номера, утверждающих, что профессия наша безнадежно теряет привлекательность для молодых людей, мы с удовлетворением должны констатировать, что новое поколение критиков все-таки существует. Оно представлено как именами студентов, уже ставших более или менее постоянными авторами нашего журнала — Игоря Манцова, Игоря Сукманова, Александра Шпагина, Анжелики Артюх, так и именами дебютантов, работы которых публикуются здесь впервые. Статьи, предлагаемые вашему вниманию, отобраны на основании проведенного журналом конкурса студенческих рецензий. Победителем конкурса стал Сергей Филиппов, студент 2-го курса ВГИКа.

Н.Сиривля

Готовое к носке

Американский кинематограф в поисках источников зрелищности захватывает все новые области. Он уже освоил свое героическое прошлое, анимацию, комиксы... В фильме Роберта Олтмена «Прет-а-порте», парадоксально переименованном российскими пиратами в «Высокую моду», он экспонирует то, что принято называть fashion business. Мода не является прерогативой американской нации, возможно, поэтому фильм получился несколько европейский. Во всяком случае, чисто голливудские ходы и типажи здесь отсутствуют или угадываются с трудом, а вместо этого зрителю предлагается иметь дело с подобием ребусного «авторского» кино.

Впрочем, выбор актеров свидетельствует о принадлежности ленты к американскому кинопроцессу: Ким Бессинджер в роли тележурналистки Кити Поттер, Джулия Робертс, любимый Олтменом Тим Роббинс, а также дуэт Марчелло Мастроянни и Софи Лорен, признанных самыми популярными актерами послевоенного времени. Кроме того в фильме так или иначе участвуют те, кто, собственно, создает индустрию моды: дизайнеры, модели, главные редакторы и владельцы специализированных изданий, фотографы, репортеры и, главное, вещи — в коллекциях, на обладателях и сами по себе.

Все это привело к размыванию сюжета и приблизило фильм к документальному жанру. По всей видимости, мы являемся здесь свидетелями очередной серии «игровой документалистики» Олтмена, после его «Игрока» и «Коротких историй», снятых в той же манере. Произвольное чередование эпизодов, видимое отсутствие сюжета и музыкального сопровождения, знаменитости в роли самих себя — вот то, что обращает на себя внимание в первую очередь.

Взгляд Олтмена на мир — взгляд через телевизионную камеру. Этим объясняется преобладание случайных ракурсов, многофигурных кадров. Режиссер как будто отказался от претензии моделировать и навязывать зрителю свое видение реальности. А может быть, он считает, что телекамера или фотообъектив превращаются в род дверного глазка или замочной скважины, через которые можно лицезреть недоступный, но желанный мир (сюжет, кстати, неоднократно обыгранный в массовой культуре). В первом же кадре появляется экран телевизора, откуда вещает Ким Бессинджер: «Привет! Я Кити Поттер!» — и на протяжении всего фильма щелкают фотоаппараты и работают телекамеры. В конце концов, мода не существует вне средств тиражирования, которые делают ее, как говорит героиня Джулии Робертс, prêt à porter, «готовой к носке». Это и занимает Олтмена.

Он не грешит излишним пиететом. Напротив, режиссера отличает изрядная доля иронии, с которой он относится к модельному бизнесу. Чего стоит пародийное дефиле собак на выставке, где Софи Лорен, вдова погибшего дизайнера ля Фонтена, с комической важностью ведет свою болонку по подиу-

---

«ПРЕТ-А-ПОРТЕ»
Авторы сценария Роберт Олтмен, Барбара Шумгассер. Режиссер Роберт Олтмен. Оператор Пьер Миньо. Художник Стивен Олтмен. Композитор Мишель Легран. Звукооператор Ален Кюрбелье. «Мирамакс», США, 1994.

му. Или следующий за скандальной коллекцией Симон Лоу (никакой коллекции не было, а все манекенщицы явились обнаженными) кадр с голыми детьми, играющими в парке. Хотя, возможно, Олтмен просто занимается сопоставлением различных мнений и также находит здесь комический эффект. Он иронизирует даже над представлениями о Париже как о городе, где собаки справляют свои потребности прямо на тротуар.

Актеры же в этом гиперреальном, поражающем эффектными подробностями (настоящие шоу Ферре, Лакруа, Сони Рикель, Жан-Поля Готье; туалеты гостей, модели в гардеробной) пространстве выглядят как детали декора, участники группового портрета, где трудно отличить профессионала от дилетанта, оригинал от копии.

Казалось бы, подобная беспорядочность повествования не располагает к последовательности сюжета. Однако при ближайшем рассмотрении можно различить несколько сюжетных линий, отодвинутых на второй план блеском репортажей о Международной выставке прет-а-порте. Гибель дизайнера ля Фонтена напоминает убийство сценариста в «Игроке», только здесь несчастный умирает, подавившись бутербродом. Присутствовавший при этом герой Мастроянни в смятении спасается бегством, прыгая с моста в Сену, что дает повод подозревать его в преднамеренном убийстве. Он же крадет чемодан с одеждой у журналиста Джо Флинна (Тим Роббинс), чтобы было в чем выйти в свет.

Вторая история связана с фигурой фотографа Майло О'Бреннигама, обладателя скандальных снимков, порочащих репутацию трех владелиц американских журналов мод; одна из этих милых дам похищает негативы.

Таким образом, Олтмен усиливает драматизм действия за счет введения элементов детектива в невинный на первый взгляд мир модного бизнеса. Источником криминальной ситуации здесь служит исчезнувшая или беспризорная вещь — что само по себе сенсация в этом подчеркнуто авторском пространстве.

Сын, укравший имя у матери ради сомнительного дохода. Затерявшийся в Хьюстоне багаж Энн (Джулия Робертс); примерный муж, обнаруживший в шкафу интимный предмет туалета своей любовницы, — все это нарушает спокойствие первых минут фильма. А может быть, Олтмен просто не справился с искушением сделать повествование более увлекательным?

Что же касается интриги с шокирующими снимками, то здесь Олтмен приходит к выводу, очевидному для режиссера с жилкой документалиста: искусство фотографа заключается в том, чтобы в нужное время оказаться со своим «кодаком» в нужном месте и запечатлеть, на что готовы модные дамы в конкурентной борьбе, или же заснять на месте преступления предполагаемого убийцу. Шутка, однако, заключается в том, что на снимках легко разглядеть все детали одежды, а не лицо. Это наводит на мысль, что жертва, свидетели, виновник смерти — всего лишь участники очередного дефиле, переместившегося на улицы Парижа. Вероятно, Олтмен нашел еще одну точку пересечения кинематографа и моды — в «basic instinct» актеров и моделей — желании показать себя.

Н. Балынина

«Антиэволюция» Анджея Жулавского

Анджей Жулавский — режиссер оригинальный. Быть может, даже сверхоригинальный. В его фильмах поражает все — изощренная нервность, даже «истеричность» стиля; резкое, экспрессивное изобразительное решение; кипение фантастических страстей.

Тема фильмов Жулавского — безумная любовь, любовь на грани сумасшествия и преступления. Жулавский не просто рассказывает необыкновенные истории любви и страсти, экстраординарен сам его взгляд на жизнь, экстраординарным видит он мир вокруг себя. В этом его сущность — человека и художника.

Все эти свойства наиболее полно воплотились в самом, пожалуй, знаменитом фильме Жулавского «Главное — любить» (1975). И потому каждый новый фильм режиссера неизбежно сравниваешь с этой вершиной. Подобное сравнение, помимо всего прочего, дает возможность проследить эволюцию художника в сильно изменившихся за последние двадцать лет обстоятельствах.

В фильме «Мои ночи прекраснее ваших дней» (1989) стиль Жулавского узнается с первых же кадров: выразительное визуальное решение со множеством глубоких нижних ракурсов; контрастный мон-

---

«МОИ НОЧИ ПРЕКРАСНЕЕ ВАШИХ ДНЕЙ»
Автор сценария и режиссер Анджей Жулавский. Оператор Патрик Блоссье. Композитор Анджей Коржинский. Продюсер Ален Сард. «Сарис», Франция, 1989.

таж, сверхэкспрессивная игра актеров, тяготеющая к импровизации... Первые кадры фильма производят впечатление, что прошедшие десятилетия не повлияли на искусство Жулавского; главные приметы — те же: эпатажность, «гротескный реализм», чувства и эмоции, напряженные до предела, на грани взрыва.

Но это только на первый взгляд. Время все же коснулось Жулавского с его очень самостоятельной эстетикой.

Изменение заметно прежде всего в переходе от полифоничности, многогеройности фильма «Главное — любить» к монозвучанию фильма «Мои ночи прекраснее ваших дней», что связано с общим для всего новейшего кино мотивом сверхрефлексии. Эта сверхрефлексия проявляется в отрывочной «годаровской» цитатности, в «шизофренической « игре героя в слова и каламбуры. Причем интеллектуально каламбурит не только главный герой — Люка в исполнении Жака Дютрона, но и его возлюбленная Бланш (Софи Марсо) и другие персонажи, например, низкорослый служащий отеля или портье, услужливо подыгрывающие словесной игре Люки. «Гениальная шизофреничность» главного героя мотивируется в начале фильма результатами медицинского обследования, установившего, что некий загадочный вирус разрушает мозг талантливого программиста Люка де Боневаль, — единственная отсылка к прежней сюжетности, классической причинности, неизменно присутствовавшей в фильмах Жулавского, отсылка, которую, учитывая новую стилистику, можно было бы и не делать.

«Мои ночи прекраснее ваших дней» — это «постгодаровский» кинематограф, на что указывает не только название, представляющее собой цитату из фильма Годара «Тренируй правую», но и вся интеллектуальная, цитатно-коллажная стихия фильма. Фильм создан после «Имени Кармен» Годара, и это попытка развить идею сексуально-интеллектуальной откровенности, что, однако, не избавляет картину от привкуса некоторой вторичности. Фильм «Главное — любить» был историей страсти. «Мои ночи прекраснее ваших дней» — скорее игра в такую историю, ее имитация. Сыплющие интеллектуальными каламбурами, страдающие, но все же бледноватые, расплывчатые и условные герои «Моих ночей...» не идут ни в какое сравнение с обнаруживавшими «бездны страсти» героями «Главное — любить». А одно из открытий того фильма Жулавского — персонаж Клауса Кински — театральный актер по имени Карл Хайнц Зиммер, постигавший параллельно с любовными перипетиями главных героев все безмерное и страшное одиночество, таящееся внутри любви и страсти, — такое открытие просто невозможно в новом фильме: масштаб образа слишком велик для условности «Моих ночей». Условности, доходящей до степени интеллектуальной стерильности. Героям фильма «Главное — любить» зритель в полной мере сочувствует, героям «Моих ночей...» можно сочувствовать лишь условно.

Коллажность и условность у Годара органичны, поскольку составляют суть его творческого метода. Анджей Жулавский заимствует этот метод, видимо, стремясь «быть на уровне времени» и забывая о том, что его собственный метод вполне позволяет с этим временем ладить. А если не ладить, то по крайней мере сражаться с ним, подобно тому, как сражался со всем миром уже упоминавшийся герой Клауса Кински.

Кстати, в фильме «Мои ночи прекраснее ваших дней» Жулавский цитирует не только Годара. В картине обнаруживаются черты поэтики и даже конкретные образы ленты еще одного «художника условности» Алена Роб-Грийе «Прекрасная пленница» (1983): сюжетная линия, связанная с отелем на побережье и его служащими, суперсовременный мотоцикл в финале — почти тот же самый, что был у Сары — героини «Прекрасной пленницы». Все это явно говорит о том, что Жулавский, почувствовав некоторую неуверенность, обращается к опыту других, которые, по его мнению, чувствуют себя в условиях изменившегося времени более комфортно.

В результате, несмотря на кипение барочных страстей, «Мои ночи» — всего лишь интеллектуальная конструкция, сквозящая пустотой — невольное производное эпохи художественных имитаций. Недаром в фильме присутствует компьютер — нечто холодное, сугубо техническое, способное лишь структурировать реальность, а не творчески преображать ее.

Условно-счастливый финал «Моих ночей...», пародирующий штамп «хэппи энда», где герои, прошедшие все варианты интеллектуально-сексуальных пертурбаций, обнимаются в морских волнах — в сравнении с драматическим финалом «Главное — любить» тоже демонстрирует подчеркнутую условность, искусственную «знаковость» конструкции фильма.

Вероятно, ощущал это и сам режиссер. Когда смотришь фильм, нельзя отделаться от впечатления, что автор сам точно не знает, для чего он начал рассказывать эту историю и чем ее закончить. Начав ее как «свою», во всеоружии «своих», личных средств, он постепенно как бы утрачивает индивидуальность и заканчивает ее как «посторонний».

В любом случае «Мои ночи прекраснее ваших дней» интересны как пример растерянности художника 70-х в ситуации современного кино. Быть может, здесь есть смысл говорить не только об индивидуальной «антиэволюции» Анджея Жулавского, но и о частичной «антиэволюции» кинематографа в целом?

Дмитрий Дьяков, студент 2-го курса сценарно-киноведческого факультета ВГИКа заочного отделения

«Кика», которую снял Альмодовар по рецептам Антониони

Последний, предсказуемо-узко-популярный, самый, быть может, изобретательный (местами удивительный), в целом же — самый скучный фильм Педро Альмодовара взят в прокат. Его название «Кика»[1] почти декларативно: этот фильм мог бы быть назван именем любого из четырех-пяти прочих главных действующих лиц (с минимальным смещением акцента и равновероятной точностью попадания).

В предыдущих картинах Альмодовар неизменно рассказывал историю страсти. Причем режиссеру всегда удавалось отстраниться настолько, чтобы вписать изощренно простые, хотя и мимикрирующие под детектив истории в самый широкоформатный и киногеничный фон (тут, действительно, уместно сравнение с Фасбиндером). Страсть на протяжении картины как бы переходила от одного персонажа к другому, как некий сокровенный талисман. Собственно, она была главным героем, и каждый новый фильм содержал новую одиссею страсти.

В «Кике» все сложнее. Страсть развоплощена; ее присутствие неуловимо. Ни в какой момент (разве что в приклеенном финале) она не воспламеняется в двух персонажах одновременно. Герои никак не могут полюбить вполне и одержимы разве что патологическим любопытством. На этом в «Кике» зиждется интрига: все здесь подсматривают за всеми, и потому все знают всех, и «все за всех и во всем виноваты» (действо венчается шекспировски-недостоверным обилием трупов). Знать все — значит здесь: знать правду о преступлении, которого не видел никто (как в «Blow-up» Антониони, из которого здесь присутствует несколько очаровательно постмодернистских реминисценций). Но Альмодовар знает, что этим познание не ограничивается: не может и не должно. Спасает Виктория Абриль (Андреа), в трагической развязке «берущая страсть на себя», являющая, как всегда, неожиданное воплощение страсти. То, что творится в ее душе, кажется намного серьезнее всего того, что происходит в фильме между остальными персонажами. Им вместе, в общем-то, нечего делать (даже совокупляться не к спеху). Со смертью тайны, со смертью преступления недаром гибнет это лицо — так и оставшееся случайным (в пустом зале, на задворках истории), немым, но единственно трагическим свидетелем зла.

Что же видим мы? Как всегда. Может быть — карнавал: во всяком случае, Игру. Игру режиссера с актерами перед кинокамерой и с кинокамерой.

Альмодовар попытался спрятать здесь самый заветный предмет своего кинематографа — страсть — в недомолвках, в подсматривании, в обрывках таинственной истории отсутствующих лиц; инсценируя недоумение, провоцируя брожение, оттеняя рост набухающей тайны.

Разумеется, при таком испорченном телефоне невозможен подлинный диалог, невозможно драматургически существенное общение персонажей. Его отсутствие подчеркивает весьма выразительная, простая и плоская декорация фона (фильм снят исключительно на средних и крупных планах). Равновесие фона и лица удерживается в костюме (художник Жан-Поль Готье, в этом направлении уже поработавший у Гринуэя). По степени органичности со-присутствия персонажа и выхолощенной декорации этот кинематографический опыт сопоставим, кажется, лишь с опытами немецкого киноэкспрессионизма. Обилие реминисценций, знаменательное для фильма, ставшего как бы передышкой и одновременно поиском новых стилистических и смысловых горизонтов.

Ведь и от «Blow-up» здесь позаимствована не только тема преступления и судьбы человека с камерой, но и сознательно обыгрываемая, роковая замкнутость кино-фотограммы на тело как таковое — помимо, поверх, вне драматических коллизий, определяющих судьбу персонажа (а значит, в конечном счете вне страсти).

Страсть устранена (Альмодовар перехитрил всех).

Кокто — лет пятьдесят назад — обобщил: на экране видим, собственно, старение, в конечном счете — видим смерть. В этом фильме смерть — полноправный участник драмы, по крайней мере, примеряется на эту роль. И хотя смерть поднесена и сервирована, кажется, только к концу, с самой завязки событий очевидно ее неизменное присутствие как тайны (тайны давней гибели матери), — единственного всамделишного основания отношений главных героев, отчима и пасынка, составляющих сюжет. Уместнее, правда, сказать: лишь скелет сюжета. В зазорах его свободно умещаются прочие «любовные истории», соперничество, ревность, женщины, «страсть».

Смерть жива: кино продолжается...

А.Коленский, студент 4-го курса сценарно-киноведческого факультета ВГИКа

---

[1] Подробнее о фильме «Кика» см.: Трофименков М. «Кика» или «Андреа»? — «Искусство кино», 1995, № 2.

Распятый на стрелках часов

В одном из клипов Фредди Меркюри мы видим, как певец руками разводит большие стрелки часов — и его тело кажется распятым.

Это не может быть случайным. Так же, как не случайно и то, что кадр с распятием человека на стрелках часов появился задолго до клипа Меркюри в фильме «Метрополис» немецкого режиссера Фрица Ланга.

Впрочем там были не просто часы. Это была машина — хорошо отлаженная, четкая машина в городе, построенном, как машина, с людьми, превращенными в придаток машины.

Мир как машина не оставляет места для человека — ему остается только сойти с ума, кричать от боли, умереть. Как тот рабочий, пригвожденный к стрелкам часов, — он уже почти потерял сознание, но не может покинуть своего лобного места... Он и умер бы, если бы не человеческое участие главного героя, который становится на место рабочего и четко, по-машинному выполняет его работу, бессмысленную и бесполезную — передвигает стрелки на вспыхивающие участки круга.

Эта машина-часы — воплощение давней рационалистической декартовской модели мира, предстающего как огромный часовой механизм, как машина. Концепции, легшей в основу европейской науки нового временим и обеспечившей торжество европейской индустриальной цивилизации — мира часов.

Фриц Ланг кричит, он предупреждает, он разоблачает мир-часы как машину для пыток. 1927 год: впереди еще печи Освенцима и апофеоз российских социальных экспериментов.

И вот — в конце 80-х, сначала в клипе «Radio Ga-Ga», а потом и в последней пронзительной песне Меркюри видеоряд воспроизводит все тот же кадр с машиной-часами, на которых распинается человек.

Распятие как страдание, как мука. И в фильме Фрица Ланга, и в видеоклипе Меркюри руки, пронзаемые стрелками, и вертикаль тела образуют крест.

Но распятие на часах отличается от распятия на кресте. Крест: горизонталь — мир земной, мир явлений, вертикаль —мир духовный, мир трансцендентный. В часах — круг циферблата, обозначающий не столько целостность и завершенность, сколько — повторяемость, цикличность, бесконечное возвращение страданий. И это страдание никогда не приведет к прорыву и возрождению в мире духовном. Нет и не может быть возрождения в мире часов, даже если эти часы распылены на множество мелких часиков и каждые такие часики — мгновение, всго лишь мгновение культуры; здесь есть лишь соскальзывание с одного момента на другой, с одного явления на другое, с одной цитаты на другую.

В конце XIX века представлениям о цельности и завершенности человека был нанесен смертельный удар. Постмодернистские изыскания, коллажи и видеоклипы (и клип Меркюри) на новом витке продолжают тенденцию раздробления человека.

Все чужое, все отсылает к иному. Все соскальзывает к другому.

И с особой остротой встает вопрос об источнике. Об Источнике, который находится за пределами любых замыслов и всяких цитат, о некоем скрытом принципе. О таком Источнике, который делает возможным любое произведение и дает ему жизнь.

В мире, некогда ставшем миром часов, Источник забыт. В нем нет Света, есть лишь свечение, блестяще описанное Мисимой как сияние зла, обманка, мертвенный фантом жизни.

Но, как ни странно, само существование человека и создаваемых им произведений свидетельствуют о его неполной принадлежности к «миру часов».

Значит, остается надежда. Надежда хотя бы на то, что для каждого из нас когда-нибудь мира часов уже «больше не будет».

Александр Лесов

Пессимистическая комедия

ВОЛЬНО ИЗЛОЖЕННЫЕ МЫСЛИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ ВАНЕ ЧОНКИНУ, СОЛДАТУ И ЧЕЛОВЕКУ, ПО КАРТИНЕ И. МЕНЦЕЛЯ «ЖИЗНЬ И НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОЛДАТА ИВАНА ЧОНКИНА»

«ЖИЗНЬ И НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ СОЛДАТА ИВАНА ЧОНКИНА» (ПО ОДНОИМЕННОМУ РОМАНУ ВЛАДИМИРА ВОЙНОВИЧА)

Автор сценария Зденек Сверек. Режиссер Иржи Менцель. Оператор Яромир Шофр. Художник Милан Бишек. Композитор Иржи Шуст. Звукооператор Иржи Мудры. «Портабелло Пикчерз», Англия, 1994.

Мысль первая: о круговороте дерьма в природе

Зал был полон. Зал смеялся. Местами даже хохотал. Но в итоге фильм залу не понравился. Расходились с умными лицами и не менее умными мыслями: «И чего я ржал, как последний идиот? Вообще, может ли иностранец (то бишь режиссер) понять наш исключительный юмор, понять нашу великую страну и весь абсурд существования в ней? Книга — совсем иное. Войнович — сила! А фильм слабоват». Основным аргументом служит как раз сравнение с книгой, которую интеллигенция наша возлюбила еще со времен ее первой перестроечной публикации в «Юности»

Не знаю. По мне картина вполне российская. И Чонкин здесь именно тот самый Ваня, делящий свои дни между сеновалом почтальонши Нюрки и сломанным самолетом. Человек принципов — больших и малых. Любит нашу советскую Родину во главе с товарищем Сталиным, любит Нюрку, любит самогон из свеклы и картофеля, что так чудно делают в деревне Красное. Не любит Чонкин наряды вне очереди, врагов любимой советской Родины и самогон из дерьма...

Иван Чонкин как продукт социалистического строя, где каждый рожден, чтобы сказку сделать былью, где каждого треплет по кудрям ветер (правда, у нашего персонажа кудри сбриты под «ноль») и целуют облака (слегка). Такая любвеобильность со стороны стихийных сил природы почему-то никого не удивляла, в то время как близкие отношения между Нюркой и кабаном Борькой воспринимаются как нечто из ряда вон выходящее.

Деревня Красное (бывш. Грязное) как микромир, где есть свое правительство (председатель Голубев, счетовод Волков) и свои средства коммуникации (петухи, например; телефон в счет не берется, у него слышимость ниже среднего), и свой философ Гладышев. Кстати, если поразмышлять над его идеей круговорота дерьма в природе, то окажется, что она в целом верна и не занимает должного место в науке исключительно из-за неэстетичности названия.

И жизнь Ивана Чонкина кажется гротескной именно из-за того, что мы условились так ее воспринимать, а по сути именно эта жизнь и есть глубокая сермяжная правда времени, когда девушек сводила с ума защитная гимнастерка, а не ее обладатель. (Это цитата из песни, которую, между прочим, пело полстраны.)

Так в чем же абсурдность жития колхозников деревни Красное? В чем «не наш» юмор фильма? Да кто же на Западе поймет Ваню Чонкина, русского солдатика с круглой головой и хлебосольной улыбкой? Проще понять героя Н.Михалкова в «Утомленных солнцем». Вот где общедоступные красные флаги с понятной символикой. Вот где «утро красит нежным светом стены древнего Кремля...» — и титры внизу кадра, которые можно и не читать, и так все понятно.

А в «Чонкине...» кто-то пьет, кто-то мыло колхозное из магазина ворует, кто-то анонимки строчит. Круговорот дерьма в природе...

Мысль вторая: о евреях и интеллигентных лицах

Появление на экране самого еврейского из всех еврейских советских актеров З.Гердта зал встречал аплодисментами. По ходу сцены не было слышно ни одного смешка. Хотя изредка казалось, что создатели фильма на него рассчитывали. Но если мы можем еще посмеяться над трусостью счетовода Волкова, когда тот на вопрос о председателе отвечает, что не знает, кто это такой, то над маленьким, смешным Иосифом Моисеевичем Сталиным — потешаться невозможно. Он — такой же конформист, как и Волков, но смеяться над ним грешно. Он есть жертва. Так же, как жертва — секретарша местного начальника-садиста, зачитывающая анонимки, в то время как ее берут прямо на канцелярском столе... Волков, Иосиф Моисеевич, секретарша — фигуры, не поддающиеся здоровому осмеянию, а человечество, как известно, смеясь расстается со своим прошлым.

Так что же, мы не расстанемся с деревней Красное никогда? При всей моей симпатии к Чонкину и почтальонше Нюрке, я бы не хотела в их компании провести причитающиеся мне годы. Большое искушение, но не хотелось бы. Кроме первача, скрытого для верности от постороннего взгляда за кумачовым флагом, существует, по моим скромным наблюдениям, еще целый ряд вкусных напитков. Молоко, например, которое, кстати, Иван Чонкин пьет первый и последний раз в начале фильма, думается, для храбрости, чтобы поскорее одолеть сердце Нюрки. Чуть позднее он переходит к повседневному привычному напитку. Самогон, как Сталин, — его любят все, от него перестают соображать, несут совершенно бредовую чушь и воспринимают эту чушь как нормальную человеческую речь. Собственно, Сталин, Чонкин и самогон — три основных предмета, вокруг которых крутится действие. Как хорошо в стране Советской жить!

Мысль третья: «Чонкин и Нюрка играли в гестапо...» (детский фольклор)

Заигрывания с войной даются нашему зрителю, наверное, так же нелегко, как отношения «палач-жертва». Святое. И маленькая внутренняя война, развивающаяся внутри деревни между Чонкиным с его «бандой» и «руссиш гестапо», вызывает хохот именно потому, что она внутренняя.

Вообще же способы, которыми Иван побеждает противную сторону, сильно напоминают садистские американские мультфильмы про Тома и Джерри или же, в русском варианте, трио Труса — Балбеса —

Бывалого, являющихся национальной гордостью русского кинематографа. Сначала пулей, извините за выражение, в тыл противника, затем вилами в поганые вражеские лица и, наконец, удаление в сарай. По малой нужде — со связанными руками. Вот где Ваня Чонкин отыгрался за наряды вне очереди! Ты меня своим «лечь-отставить» доводил? А вот я тебя из боевого оружия да за имя товарища Сталина! Ты меня дрова на кухню таскать заставлял? А вот я тебя в подвал на хлеб и воду, до второго пришествия генерала! Прямо как у Л.Пантелеева в хрестоматийном рассказе «Честное слово»: и пока есть на свете такие солдаты, на них держится наша мощь и слава (цитирую по памяти). И врагу никогда не добиться...

Самолет прикрыт ветками, которые его прикрывают приблизительно так же, как и солдат, — белые маскировочные халаты в разгар лета. Но ведь суть не в этом. А в том, что отступать некуда. И стреляют боевые патроны по печатям с советским гербом (надо же, как подделывать научились; а как по-русски говорят, сволочи!). Война идет по всем правилам, начиная с атаки бутылками с зажигательной смесью (в данный момент речь идет не о самогоне, что странно), атаки штыками (особенно хороши в сравнении с вилами) и заканчивая военным трибуналом. Оказывается, «руссиш гестапо» не слишком отличается от аналогичного немецкого. Самая смешная сцена в картине.

Постоянно балансируя на гране между тем, над чем смеяться можно, и над чем — нельзя, создатели фильма вышли, кажется, на твердую почву. Дядя плохой, предатель и садист — смеяться можно. Он — «язык» военный, подобный «языкам» мирским, строчащим анонимки на ближнего своего. По таким бьет нещадно русский солдат Иван Чонкин со своей боевой подругой Нюркой. До последнего патрона, до последней капли крови. И только однажды он уходит с поля боя, чтобы спасти своего фронтового товарища, боевого друга — кабана Борьку. Пусть были соперниками в мирной жизни, но если Родина сказала: «Надо!»...И в этот момент раздается взрыв. «Ваня! Я ваша навеки...» — А в ответ тишина...

Но не умер Мальчиш-Кибальчиш. За заслуги перед Советской Родиной его награждают медалью, остальных — расстрелять. И вот уже сам генерал целует Ивана, и награда блестит у него на груди. Этот день мы приближали, как могли...

Но нет места простому герою на грешной земле деревни Красное-Грязное. Он уходит, точнее, улетает вместе с Нюркой на сломанном самолете. Навстречу солнцу. Стальные руки-крылья и вместо сердца пламенный мотор — хорошо, а два живых сердца — лучше. «Я же говорила тебе, если дать самолету отдохнуть, то у него мотор, как человеческое сердце, опять заработает». Только одно обидно — забыли лучшего друга, кабана Борьку. А так — вперед, к светлому будущему. Туда, где восходит солнце всеобщего благоденствия, где нет злых дежурных по части, нарядов вне очереди и первачок отменный. Кипучая, могучая, никем не победимая страна...

О.Маршева, студентка 2-го курса сценарно-киноведческого факультета ВГИКа

Смех «Детей райка»

9 марта 1945 года вышел на экраны фильм Марселя Карне «Дети райка», до сих пор поражающий безудержностью жизни и одновременно трагедийной строгостью и гармоничностью. Причина этого — смех.

Смех как жизнерадостная стихия, преодолевающая все, выплескивающаяся за любые пределы, смех как жизнь —веселящаяся, бурная, клокочущая, смех как игра, забывающая о преградах.

Стихия, которая безудержна, которая плещет, которая напоена энергией, обнаруживает себя в трагическом и комическом. Вопрос о комическом и трагическом — это вопрос о границах.

В трагедии человек актом своей свободы преодолевает все — он стоит перед бушующим миром, где нет никаких пределов, где в клочья разодран горизонт. Он смотрит в клубящееся небо, на грозные сполохи, он в центре бездны, которая кричит и клокочет страшным глухим голосом, — и он должен установить границы в себе самом, чтобы сохранить мир и чтобы создать его заново. Он искупительная жертва.

Трагическое — это окончательное самоопределение личности и завершение развития.

Комическое — это начало развития, как становление молодого здорового тела, когда безудержность

«ДЕТИ РАЙКА»
Автор сценария Жак Превер. Режиссер Марсель Карне. Оператор Марк Фоссар. Художники Леон Барзак, Раймонд Габети. Композиторы Морис Тирье, Жозеф Косма. «Патэ Синема», Франция, 1944.

выплескивается за пределы и преодолевает всегда условные и устаревшие границы, которые разбивает сама жизнь.

Стихия смеха изначальна. Смех — источник творения.

В «Детях райка» смеются и Арлекин и Пьеро. Смех Арлекина (Франсуа Леметр) — здоровый, не ведающий сомнений, не знающий границ. Но Арлекин, играющий в трагедии, — это уже некое переплавление жизни в то, ради чего этой жизнью жертвуют, сочетание клубящейся жизни и ценностей трансцендентных, достигаемых в трагедии. В случае с Пьеро (мимом Жан-Батистом Дебюро) — та же гармония достигается обратным движением: изначально остро переживаемые трансцендентные ценности, вырастающие из глубинного чувства греха, трагической вины, из колебания и сомнения, на сцене становятся безудержной пластикой, течением безграничной смеющейся жизни.

И в том, и в другом случае смеется сама жизнь.

Но смеющаяся жизнь — это не только лоно, из которого произрастает комическое и трагическое, бесшабашность Арлекина и пластика Пьеро, это еще и основа эстетического чувства вообще. Смех уже в самом себе полагает искусство. Человек видит границы и их условности — для этого нужно смотреть на себя со стороны. Человек смотрит сам, своими глазами — и видит себя как целое и одновременно видит собственный затылок. Фактически о таком избыточном видении говорит Бахтин, когда характеризует эстетическую реакцию: «Специфически эстетической и является эта реакция, собирающая все познавательно-этические определения и оценки и завершающая их в единое и единственное конкретно-выразительное, но и смысловое целое»[1].

Чисто биологически смех есть избыточное видение, а в пределе — возможность видеть себя со стороны[2].

Смех, который движет Арлекином и Пьеро, проявляется в игре на сцене, жизненные неурядицы перестают быть просто фактами, а становятся эстетическими элементами в театральной игре.

Но есть и другого рода смех.

Смех пулеметных очередей, смех сапога, наступающего на лицо человека, смех утробный, самодовольный, порожденный ощущением собственного превосходства[3], звенящий и пронзительный смех кандалов, которыми потрясает артист, играющий императора Нерона.

Конечно, тщеславный сочинитель водевильчиков вор Ласенер, «денди преступлений», или холодный, как рыба, граф де Монтре из фильма Карне не могут тягаться в своем буйном веселье с Калигулой, Нероном и тем более с остряками новейшего времени, но все же они обладают определенным духовным сходством. Их роднит Игра как разрушение любых границ. И здесь условным оказывается не что-то отжившее, сухое, а нечто глубоко личностное, непосредственно связанное с жизнью.

Если для Арлекина и Пьеро — Франсуа и Батиста — кипящая жизнь опрокидывает обветшавшие ограды, то для Ласенера и де Монтре она сама — ограда, которую надо разрушить выпадами уязвленного тщеславия или аристократически ледяными манерами. Ласенер и де Монтре все превращают в театр собственных амбиций — и это второй театр в фильме. И вряд ли должно удивлять совпадение: окостеневшая верхушка и прогнившее дно обладают явным сходством, что не раз демонстрировала история: Ласенер — это своеобразный Пьеро наизнанку, он мучим сомнениями, его гложет зависть, а де Монтре — это замороженный и выхолощенный Арлекин, удовлетворенный преизбыточностью собственного статуса, — и не случайно в конце фильма граф и вор изничтожают друг друга.

А смех, смех изначальный, не принадлежащий кому-то конкретно, размытый и неопределенный, пронизывает всю картину. Именно в нем Пьеро и Арлекин черпают свои силы.

Это смех самого народа, смех райка, смех галерки, смех улиц и площадей, он разливается по мостовым, распахивает открытые окна, он бьется и звенит, отражается в улыбке возлюбленной Батиста Гаранс и в неистовой, безудержной пляске белых Пьеро, он останавливает и кружит Пьеро — Батиста, который пытается и не может догнать свою ускользающую любовь.

И когда опускается занавес, происходит нечто странное: тот самый занавес, которым Карне завершает фильм, вовсе не отделяет нас от безудержно смеющейся экранной жизни, и понимаешь, что это третья игра в картине. Только кто же и с кем играет? А когда выходишь из зала, то оглядываешься и замечаешь вокруг такую же безумную стихию, которая пока еще застыла, но уже может и хотела бы засмеяться.

Андрей Расинский, аспирант МГУ

---

[1] Бахтин М. Эстетика словесного творчества М., 1989, с.8.
[2] Симонов П., Ершов П. Темперамент, характер, личность. М., 1984, с. 137 — 141.
[3] Там же, с.142.

Слово и серебро

Существует несколько основных применений диалога в кинематографе:

для изображения эмоционального состояния персонажа, когда интонация становится важнее смысла произносимых слов, — это, пожалуй, наиболее органичный способ использования речи в правополушарном искусстве кино;

или для того, «чтобы конкретный актер говорил какие-то слова. Просто говорил, не молчал в кадре» — так формулирует этот способ Тарковский;

или для прояснения смысла происходящего, выявления внутренних мотивировок персонажей — это излюбленный прием американцев;

наконец, для выражения каких-либо идей и концепций — на первый взгляд это совершенно чуждо кинематографу, но, с другой стороны, именно так постоянно применяет диалог Бергман.

Короче, значения звучащего слова могут быть самыми разнообразными.

В картине Дениса Евстигнеева «Лимита»[1] произносимые персонажами слова никакого значения не имеют.

«— Ты думаешь, я проститутка?
— А кто?
Она меняется в лице.
Он улыбается.
Она — тоже».

Обмен улыбками отнюдь не превращает слова Ивана в шутку — он полностью перечеркивает их. Жест становится гораздо важнее слова.

Главное объяснение между Иваном и Катей происходит в громыхающем трамвае, причем герои находятся в разных вагонах и друг друга не слышат. Тем не менее употребление слова «объяснение» представляется мне здесь вполне корректным — язык мимики и жестов способен нести не меньше информации, чем вербальный. Если бы не определенные трудности в передаче абстрактных понятий на языке телодвижений, я бы не стал писать этот текст словами.

В этих «определенных трудностях» кроется причина того, что в картине все же есть несколько моментов, когда слова используются по своему прямому назначению. Такие ситуации возникают, если:

словесно передаваемое сообщение плохо переводится на язык жестов или вовсе непереводимо на него, что бывает обычно при деловом или профессиональном общении; но таких разговоров в фильме мало;

требуется отдать дань принятым условностям, этикету; например:

— Мне порекомендовали вас как очень хорошего специалиста.

Последняя ситуация тесно смыкается с основным способом употребления диалога в картине: передача информации, замаскированной лишними словами:

— Я сказала мужу, что поехала в парикмахерскую.

И муж и парикмахерская, строго говоря, ни при чем. Вся нужная информация содержится в самом факте разговора на эту тему. (Можно даже сказать, что разговор в этом случае становится частью языка жестов. Почему бы и нет — артикуляция есть вид жестикуляции.)

Истоки такого непривычного для нашего кино использования звучащей речи, видимо, отчасти кроются в творчестве авторов изначального сценария фильма — Петра Луцика и Алексея Саморядова, двигавшихся по пути максимального опрощения текста. Петр Луцик: «Я пытаюсь говорить так: «Здравствуй... Вот море. Хорошо, правда?»[2]

Но если сценаристы пытаются вернуть слову его изначальную простоту, то режиссер идет гораздо дальше, возвращаясь, по сути, к первобытному безмолвию.

В сценарии «Кто-то там, внутри»[3] уход девушки Ивана выглядел так:

«— Я приду завтра! — сказала она.
Иван пожал плечами.
— Или мне не приходить?
— Я не знаю, — честно сказал Иван».

После этого она уходит, произнеся предварительно длинную тираду. И хотя в течение почти всей сцены Иван молчит, главным катализатором ухода девушки служит его безразличная реплика: «Я не знаю».

В фильме все грубее: Иван работает, девушка слушает громкую музыку. Иван встает, молча выкидывает двухкассетник в окно (эффектный жест, не правда ли?) и возвращается к компьютеру. Девушка одевается, подходит к Ивану, произносит речь — энергичную, но на непонятном языке — и, бросив ключи от квартиры, уходит, сказавши по-русски одну-единственную фразу:

— Эти ключи можешь засунуть себе в жопу!

Как видите, информации в ее словах никакой. Фраза здесь является не более чем продолжением жеста.

А Иван все это время, глядя сквозь девушку, отсчитывает секунды до запуска программы.

Несмотря на полное отсутствие сколько-нибудь значимых слов, отношения людей и их конфликт в этой сцене просматриваются абсолютно четко.

Короче говоря, подобно тому как деньги нужны

---

[1] О фильме «Лимита» см. также: Сукманов И. Без поморок. — «Искусство кино», 1995, № 1.
[2] «Искусство кино», 1993, № 9.
[3] «Киносценарии», 1993, № 5.

не для того, чтобы их тратить, а для того, чтобы вообще не думать о них (эта мысль, кстати, тоже присутствует в фильме), слова в изображенном в картине мире нужны лишь затем, чтобы молчание было свободным выбором, чтобы оно было осмысленным.

Думаю, что такую ситуацию Евстигнеев не случайно показывает на примере «новых русских» — эти люди менее всех связаны со всем предыдущим миром и его вербальными особенностями. Здесь, наверное, эффектно было бы сказать, что они, проходя стадию первоначального накопления капитала, одновременно проходят дословесную, первобытную стадию развития общества и просто еще не умеют говорить. Но это не так.

Сергей одновременно говорит по двум телефонам (жаль, конечно, что по телефону нельзя жестикулировать). По одному — на ломаном русском и с хамоватыми интонациями, зато по другому — на чистом французском языке, очень вежливо, подробно и со всеми приличествующими оборотами («common sava?» etc.).

Значит, говорить герои умеют и предпочитают невербальные языки вполне сознательно.

Довольны ли они своим выбором?

Фильм состоит из трех эстетических пластов (не считая эпизода на киностудии):

физическая реальность, снятая в клиповой манере (рельефный свет, постоянное движение камеры, частое применение крупных планов, короткий монтаж — в основном, по движению — и т.д.); все предыдущие рассуждения относятся именно к ней;

экран компьютера, обладающий своей специфической сетчатой фактурой; на экране состоящие из линий картинки и состоящие из точек буквы, буквы латинские, из них складываются фразы на английском, причем не просто на английском, а на компьютерном сленге (характерно, что в сценарии диалог с компьютером велся по-русски); они вместе с зубастыми экранными змеями, с одной стороны, образуют гипнотизирующее зрителя пространство, а с другой, являются частью языка, понятного только Ивану;

и, наконец, воспоминания, слегка стилизованные под любительские съемки: они не то чтобы совсем немые, но диалога в них нет; эти кадры тронуты ностальгической патиной, и совершенно очевидно, что герои — адаптированные в этом мире и неустроенные в том — грустят об ушедшей эпохе.

Итак, герои, сознательно избрав безмолвные языки, испытывают из-за этого дискомфорт. С другой стороны, сомнительно, что они могли бы сделать другой выбор: ни в одном из трех пластов картины, как мы убедились, нет места обыкновенному общению на родном языке. И значит, конфликт фильма состоит в том, что его персонажи не ощущают себя естественно в единственно для них возможной языковой среде.

Похоже, что «Лимита» — первая отечественная картина, поставившая эту проблему.

P.S. Нужно добавить, что название этого фильма имеет весьма косвенное отношение к его сущности. Я никогда не слышал, чтобы иногороднего студента называли лимитчиком, а лимитчиков в студенты не брали. Рассуждения о том, что герои являются лимитой по духу, как люди, лишившиеся корней (в данном случае — русского языка), мне представляются спекулятивными. Что же, глупо надеяться, что в отрицающем всякие слова фильме найдется единственное точное слово — название.

Сергей Филиппов, студент 2-го курса сценарно-киноведческого факультета ВГИКа

«Дорога» сорок лет спустя

Казалось бы, нет смысла писать или говорить что-то о «Дороге» Федерико Феллини после всего, что уже было написано и сказано об этом фильме за сорок лет его экранной жизни: после недоуменной и шумной итальянской полемики вокруг премьеры в 1954 году, после всплеска оваций в 1956, когда «Дорогу» впервые увидели московские зрители, после многочисленных рецензий, статей и целых исследований, посвященных великому Маэстро и его творчеству... Но, вспоминая о состоявшемся прошлой осенью фестивале «Tutto Fellini», о настоящем паломничестве, устроенном москвичами в Киноцентр и в Музей кино, хочется посмотреть и подумать, чем стала «Дорога» для зрителей нашего времени, заполнявших фойе сигаретным дымом, а залы — радостно-оживленным говором, эхо которого разносилось по всей Москве: «Феллини, Феллини, Феллини»...

В 45-м, 54-м и 56-м большинства этих зрителей еще не было на свете. Они не помнят ни ужасов войны, ни краха послевоенных режимов, ни послевоенных надежд и разочарований — всего того, чем жили первые зрители и первые почитатели фильма, все те, к кому обращался Феллини.

И вот «Дорога» появляется в Москве сорок лет спустя. Она уже никого не шокирует новизной повествования, никого не смущает необычной системой образов, всплывших откуда-то из глубины итальянского средневековья и вместе с тем из социальных глубин тогдашней современности. С «высоты» сегодняшнего сознания, уставшего от всяческих «измов»

«ДОРОГА»
Авторы сценария Федерико Феллини, Туллио Пинелли, Эннио Флайано. Режиссер Федерико Феллини. Оператор Отелло Мартелли. Композитор Нино Рота. «Пино де Лаурентис», Италия, 1964.

и вообще всего на свете, с высоты цинизма, сделавшегося нормой, — и Джельсомина, и Матто, и Дзампано кажутся какими-то примитивными, полусказочными, чуть ли не лубочными фигурками. Но то — с «высоты»... А насчет действительной высоты есть мудрый афоризм: чтобы стать выше этого, надо быть не ниже этого.

Что же на самом деле произошло 14 сентября 1994 года на открытии фестиваля « Tutto Fellini», начатого показом наиболее признанной из ранних работ режиссера — «Дороги»?

Как ни банально это звучит, но с совершенно непреложной достоверностью можно утверждать, что люди после сеанса выходили изменившимися. Что они увидели? Трагедию человеческой разобщенности, неустроенность жизни, существование за границами общества? Но откуда тогда эта радость?

Радость не только от встречи с великим искусством, неподвластным времени и пространству. Но и откровение любви, откровение света и добра, откровение тончайшей материи человеческих отношений.

Когда-то давно Татьяна Бачелис определяла этот фильм как историю одиночества людей, одиночества вместе, как историю невозможности соединения двух душ и тщетности слепой тяги людей друг к другу. Сегодня хочется, вопреки ходячему мнению, что режиссеры всегда лукавят, говоря о своих картинах, ответить на это словами самого Феллини: «Есть, на мой взгляд, между двумя людьми способ разорвать это одиночество, передать послание между ними и, следовательно, понять, почти что открыть глубинную связь, объединяющую их. «Дорога» выражает средствами кино этот опыт». И еще: «История одного человека, который понял своего ближнего, не менее важна, чем история одной забастовки».

«Да она важнее всех забастовок и митингов вместе взятых!» — хочется воскликнуть сегодня. Последним мы сыты по горло и в жизни и в кино, а вот первое встречается в наши дни очень редко.

Наверное, в нашей жизни не хватает простоты и откровенности. Поэтому и чудная девушка «с головой артишока», и камушек, который «тоже для чего-то нужен», кажутся необыкновенно трогательными и родными. И даже угрюмый Дзампано, которого критики не уставали, как щенка носом, тыкать в его скотство, грубость и примитивность, — выглядит сегодня не таким уж однозначно отвратительным. И несмотря на то, что в начале фильма он предстает хозяином жизни, с легкостью дающим детям на покупки столько денег, сколько те, наверное, и в руках не держали, да и ко всему у него подход деловой (заплатил — забрал!), — он тоже трогательно жалок в своем атлетическом бахвальстве, за которым таится его неприкаянность. Ведь единственная его опора в этой жизни — старый мотоцикл с прицепом, который и держит его на земле, не давая унести ветру, как какое-нибудь перекати-поле. Он жив только этим, как потом они с Джельсоминой будут живы только друг другом, не подозревая об этом. И, Боже, как он одинок в своем прозрении — в финальной, поистине гениальной сцене. Наружу вырывается все живое, что было в нем, но пряталось за зрачками темных глаз, обнаруживая себя лишь в мимолетных жестах, поступках, неловких движениях ласки... и в этой безотчетной привязанности к смешному, нелепому, но нежнейшему созданию рядом с ним. Ради такого прозрения стоило произойти всему, что произошло. Ради этого должна была родиться, найти себя, сойти с ума и умереть героиня Джульетты Мазины. В «Дороге» нет ничего случайного, и Джельсомина не могла бы променять свою судьбу, свою земную миссию на скучную однообразную жизнь обыкновенной девушки из бедноты. Да и Матто — он тоже не мог бы. Он часто произносил вещие слова: «Я скоро умру» — имея в виду и свою опасную работу воздушного клоуна, и саму жизнь, на грани которой приходится балансировать тому, кто не нашел себе уютного места в ней. Но вряд ли этот насмешливый предсказатель подозревал, что он умрет ради рождения другого Человека.

Смерть ради жизни — не в этом ли религия и вера Феллини? Поставив вопрос, отступаю.

«Дорога», как и любое гениальное произведение, предполагает свободу трактовок, дает им простор. Так, триаду главных героев вполне справедливо сравнивали с персонажами итальянской уличной комедии: Пьеро, Коломбиной и Арлекином. Хотя и здесь не все однозначно: кто Пьеро, а кто Арлекин? У Феллини слабость и нежность — весела и лукава, а грубая сила исполнена глубокой грусти. Некоторые пытались усмотреть в образах Джельсомины, Дзампано и Матто аллегории души, тела и творческого начала, — что по-моему слишком уж умозрительно. «Дорога» имеет мало общего со средневековым моралите. Возможны и другие, новые толкования.

Можно, рискуя погрешить некоторой натянутостью сравнения, попытаться увидеть в грубом и прагматичном Дзампано не что иное, как мир сегодняшний — всегда сегодняшний. А Джельсомина как воплощение добра, всегда подвергаемого осмеянию в своей чистоте и абсолютности, — персонаж вне времени. Она ведь вообще не от мира сего. То же и с Матто: он столь легковесен, столь неуловим, крылья за спиной, как у ангела — вот-вот исчезнет. А Дзампано останется. Он —земной. Словно два эфемерных существа: одно — любимое, другое — ненавистное, окружили его, закружили и бросили в конце концов на песчаном морском берегу, — чтобы ему открылась великая истина любви, грянувшая прямо с неба мелодией Матто и Джельсомины. В ней было и прощение за все им содеянное.

Герой и зритель переживают катарсис одновременно. Общий замирающий вдох и выдох, слитый с рвущимися из железной груди силача рыданиями. И всепобеждающая музыка.

Отъезд камеры. Дзампано остается на берегу, остается после прозрения и возрождения. Остается наша жизнь после... После пережитого нами душевного кризиса, после катарсиса, вызванного великим фильмом Феллини, когда:

Легко проснуться и прозреть,
Словесный сор из сердца вытрясть
И жить, не засоряясь впредь.
Все это — не большая хитрость.

Б.Пастернак

Марина Шимадина, студентка 2-го курса историко-филологического факультета РГТУ, отделение театроведения

СИМОНА СИНЬОРЕ

Ностальгия теперь не та

Глава 11

Август 1962 года, Тулуза. Я, Коста-Гаврас и Клод Пиното — в ту пору ассистенты на фильме Рене Клемана «День и час» — в это время ужинали в ресторане. Вдруг из Парижа позвонил Монтан: «Умерла Мэрилин».

Мне было очень грустно. Но я ничему не удивилась.

Через полчаса директор отеля дал мне знать, что он отказал парижским журналистам, которые пытались меня разыскать.

Я до сих пор благодарна этому человеку. Он избавил меня от необходимости еще раз перетряхивать подробности весьма незначительной истории, по поводу которой изощрялась пресса.

Жаль, что у этой самой прессы — ухватившейся за нас четырех — Мэрилин, Монтана, Миллера и меня — только затем, чтобы заставить нас играть роли, которые мы не учили, в пьесе, которую мы не читали, — не было случая видеть, как мы жили в течение этих четырех месяцев. Мы, пара из № 20 и пара из № 21. А если бы такой случай выдался, то они не обнаружили бы ни разлучницу-блондинку, ни загадочного красавца, ни библиотечную крысу, ни застывшую в своем достоинстве восхитительную супругу: именно так расценивались наши амплуа на страницах газет.

Мне также жаль, что Артур Миллер, к которому я относилась с большой симпатией, после смерти Мэрилин написал пьесу «После грехопадения».

Я не Норман Мейлер и поэтому буду говорить о той женщине, которую знала. Не о каком-то мифологическом существе и не о кадре из голливудского фильма. Я буду говорить о соседке по площадке, которой нравилась ее соседка. С ней она дружила, как дружат во всех домах мира, роскошный это дом или самый обычный.

Монтан возвращался со студии первым, принимал душ и жадно набрасывался на текст, который надо было на завтра выучить. Он запирался в комнате, работал до ужина добрый час, часто с «репетитором», следившим за произношением и ударениями.

Когда возвращалась Мэрилин, она обычно заставала Артура и меня либо у них, либо у нас: это был час моего отчета Миллеру о том, как я провела день: час рюмки скотча, а также час, когда Артур с жаром рассказывал о далеком или близком прошлом своей страны, которую я так плохо знала.

Мэрилин, еще в гриме, говорила: «Я под душ и сразу к вам».

Она возвращалась в халатике из искусственного шелка цвета перванш в белый горошек. Без грима, без накладных ресниц, босиком, отчего ее фигура казалась более плотной: у нее были лицо и походка прекраснейшей из пейзанок Иль-де-Франс, о которых веками слагали песни.

Замысловатая, тугая от начеса снизу вверх прядь волос исчезла со лба. Мэрилин была гладко зачесана назад. На лбу открывается едва заметный клинышек.

Это был хорошенький пушистый клинышек, разделявший лоб почти на равные части. Она его терпеть не могла, глубоко презирала и всегда была к нему настороже — ведь корни этих пушистых, как у младенца, волосков почему-то намного труднее поддавалась обесцвечиванию, чем

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1993, № 9 — 11; 1994, № 1, 3, 4, 7, 9, 10, 12; 1995, № 1, 2, 4.

остальные. Все это выдавало себя на крупном плане. Она объясняла мне это в самом начале нашего соседства. И еще сказала: «Взгляни-ка, все думают, что у меня длинные ноги. Но у меня некрасивые коленки, и я небольшого роста». В этом была доля правды, когда она вот так стояла одетая в халатик из дешевого магазина. И все было не совсем так, как только она преображалась в Мэрилин. В образе «Мэрилин» я за четыре месяца нашего общения видела ее только трижды. Один раз на гигантском коктейле, устроенном Спиросом Скурасом, второй — когда мы однажды ходили все вместе ужинать, и последний — когда она уезжала получать «Золотой Глобус», единственную награду, которой ее удостоил этот город.

Чтобы сделать волосы серебристо-русыми и уничтожить темный клинышек, она вызывала из Сан-Диего даму весьма преклонного возраста. Та не одно десятилетие работала на «Метро-Голдвин-Майер», где превращала актрис в жгучих блондинок: теперь она была на пенсии. Она делала платиновыми волосы Джин Харлоу[1] в течение всей ее короткой карьеры. Так, по крайней мере, заявляла парикмахерша из Сан-Диего.

И каждую пятницу, уходя от нас вечером, Мэрилин говорила: «До завтра, встретимся у меня на кухне в 11 часов».

Каждую субботу утром парикмахерша покойной Джин Харлоу садилась в Сан-Диего в самолет и приземлялась в Л.-А.; машина Мэрилин ожидала ее в аэропорту и подвозила прямо к кухне, точнее, к кухоньке бунгало № 21.

Прежде чем она извлекала из своей старой сумки флаконы со смесями перекиси водорода, давно уже превзойденными современной техникой, Мэрилин (она накрывала небольшой стол, и путешественница с аппетитом принималась за еду) стучала ко мне в дверь. Захватив полотенца, я торопилась в бунгало № 21: начиналось празднество по случаю превращения Мэрилин в платиновую блондинку.

Пожилая дама оживлялась. Мы обе блондинились, а она рассказывала о подобранном ею цвете волос для Джин Харлоу, который обеспечивал ей успех тридцать лет назад. Дама подробно описывала муслиновые платья Джин, белых песцов, ее парчовые туфли — то, как она развлекалась... Потом вдруг парикмахерша замолкала, потому что предпочитала не рассказывать о том, что знала... Заканчивалось все похоронами «платиновой блондинки». А мы обе вкушали ретро и подмигивали друг другу, когда почтенная дама умолкала от волнения. Палочка с ваткой, содержащей драгоценную жидкость, порхала в воздухе, вместо того, чтобы опускаться на не менее драгоценные корни наших волос; возникала серьезная угроза, необходимое для операции обесцвечивания время неминуемо растягивалось. Мэрилин волновал только ее клинышек. Какое-то время она позволяла убаюкивать себя анекдотами, но становилась непреклонной, как только дама принималась за злосчастный клинышек: палочка больше не должна была порхать в воздухе.

Как только клинышек был самым серьезным образом обработан, пожилая дама, пересыпавшая свою речь словами «Deary», «Sugar», «Sweetie»... что в одинаковой степени могло бы означать: «Мое сокровище», «Моя крошка», «Моя курочка», продолжала свой рассказ с того места, на котором остановилась. Послушать ее, так Джин Харлоу красила волосы двадцать четыре часа в сутки, поскольку наша дама всегда была на месте, не отпускала ее ни на шаг и была постоянным свидетелем жизни «звезды» в любви, замужестве и даже в момент ее агонии.

Слегка перекусив, дама на самолете возвращалась в Сан-Диего. Мы обе были идеальными блондинками. Мэрилин — платиновой, я — с чуть-чуть медным отливом. Как раз то, что мне было нужно.

Мы приводили кухоньку в порядок. После визита дамы из Сан-Диего на полу валялись ватки, пропитанные перекисью.

Мне было забавно попасть в клиентки к даме, считавшей себя автором легенды времен моей юности. Но моя подруга относилась к этому вполне серьезно. Она потратила немало сил, чтобы отыскать адрес пенсионерки. Она доверилась ее профессионализму, любила ее и уважала. Она

---

[1] Джин Харлоу (Харлин Карпентер, 1911 — 1937) — американская актриса, одна из наиболее популярных голливудских «звезд». Снималась в фильмах «Ангелы ада» (1930), «Тайная шестерка» (1931), «Платиновая блондинка» (1931), «Потрясающая новость» (1933), «Оклеветанная леди» (1936) и др. — *Здесь и далее прим. ред.*

оплачивала ее полеты, поездки в лимузине, тосты с икрой. Это был своего рода контакт через посредника, между той, первой, знаменитой «блондинкой» и этой, в какую превращалась Мэрилин. Но это была еще и рука помощи, протянутая тому, о ком забыли. Как часто предаются забвению специалисты, которые в свое время считаются незаменимыми, их присутствие необходимо и в момент съемок, и в процессе озвучания, в гримерной или парикмахерской, когда они работают на моду, — нет цены тем, кто незаметно для зрителя осуществляет работу по созданию кинозвезды.

Наши кухоньки-близнецы служили нам не только парикмахерской. Они, бывало, использовались и по своему прямому назначению. Хотя, надо признаться, нам редко приходилось разыгрывать из себя кухарок. Соединив наши познания, приобретенные Мэрилин в семье Ди Маджио[2], мною — у родственников мужа, мы время от времени устраивали макаронные пиршества, чем вызывали массу комплиментов от своих мужей. Миллер и Монтан были безумно горды своими женами. После ужина мыли посуду, делили стаканы и тарелки, ставшие общими по случаю события. Словом, все устраивали игру в «гости».

У Мэрилин был еще один халат — длинный, из малинового бархата. Подарок Миллера на 1 января 1960 года. Когда Мэрилин надевала этот халат, она говорила о нем так, как другие женщины — о натуральной норке, которую они ждали и получали в подарок на Рождество. Она укладывала в волосах или надевала на шею бусы из необработанного янтаря. Эти бусы да еще пара огромных стразовых серег были единственными драгоценностями, которые я на ней видела.

Я, конечно, говорю лишь о том, что Мэрилин носила дома, в бунгало № 21, потому что она рано утром из бунгало уходила на работу, возвращалась сразу после съемок и больше никуда не ходила ни в субботу, ни в воскресенье.

Работу она, по всей видимости, не очень-то любила, так как масса людей, прошедших через ее жизнь, вбивали ей в голову, что она — кто угодно, только не актриса. Что без них она не способна вымолвить даже «сейчас пойдет дождь». Кончилось тем, что она им поверила. Это стоило ей состояния.

Она расплатилась и за то, что была начинающей актрисой в городе, потратившем огромные деньги, чтобы сделать из нее кинозвезду. Они находили малютку Мэрилин всего лишь «милашкой». И как только она стала Монро, они ее возненавидели. С ней никто не церемонился, и она поэтому предпочитала оставаться дома.

Но важно было и другое. И здесь мне придется вернуться к разговорам у горящего камина (в котором огонь пылал благодаря газовой горелке, установленной в очаге бунгало № 20 или 21) с моим соседом, нашим автором, ее мужем, моим товарищем, Артуром Миллером.

Как хорошо он рассказывал про то, как Мэрилин вытащила его из катакомб маккартизма в 1955 году! Как она инкогнито приехала с ним в Вашингтон, когда он должен был предстать перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности. Как она пряталась у его адвоката. Как пресса разнюхала присутствие «блондинки» в городе и буквально осаждала дом адвоката. Как она постепенно (а подобная процедура требовала часа три — знаю по себе) преображалась в «Мэрилин» и представала перед этими тремястами акулами такой, какой они ее ожидали увидеть: похожей на легенду — жеманной и мурлыкающей.

На тротуаре, у ворот дома, она, жеманясь и мурлыча, спросила у них, по какому праву они считали себя вправе требовать от нее отчета о чувствах к человеку, которого она любила. Она его полюбила, потому что он достойный, добрый, честный. Почему же его принуждают предстать в качестве обвиняемого перед судом фашиствующих фигляров?

В этот момент она рисковала всем. Это было либо полным самоуничтожением, либо реабилитацией в глазах общественного мнения человека, чей паспорт был отобран и чьи произведения не издавались и не ставились на сцене. В сущности выпад Мэрилин был первым актом морального поражения Маккарти.

Я об этом рассказываю так, как мне рассказывал сам Миллер. После нашумевшей эскапады в Вашингтоне Спирос Скурас поставил перед «блондинкой», позволяющей себе выйти из обра-

---

[2] О Ди Маджио см. воспоминания Мэрилин Монро «История моей жизни» и статью Н.Цыркун «Что случилось с бэби Джин?» в «Искусстве кино», 1992, № 4.

за, созданного для нее усилиями дорогостоящей рекламы, серьезное условие. Если она и дальше будет открыто демонстрировать свою любовь к Миллеру, эта самая реклама изменит курс и сделает всё, чтобы уничтожить то, что она же и создала.

Мэрилин ответила тогда бывшему греческому пастуху: «Как только вы меня уничтожите, мы уедем в Данию».

Дания должна была олицетворять одновременно Эльсинор и прибежище для евреев[3]. Бывший греческий пастух не забыл про ответ «блондинки». Он навел справки и решил, что в конечном счете лучше все-таки делать на нее ставку. Таким образом, Миллеру вернули паспорт и право гражданства. Неслыханное дело: ему даже не пришлось никого выдавать.

Это вполне стоило одного акта, сцены или нескольких реплик в пьесе «После грехопадения».

В Нью-Йорке пьесу поставил Элиа Казан[4]. Это было в 1964 году, то есть спустя два года после смерти Мэрилин.

...Как-то вечером, сидя с Миллером у камина, я попросила его перевести мне слово «Gedge», которое украшало телеграмму с приглашением на вечер в ресторане «У Романова». Перевод напоминал неудачный текст дубляжа: «Надеемся, вы отпразднуете с нами возвращение Геджа в город. Горячим приветом. Семья Страсберг». Слово «Gedge» Миллер перевел со значительностью: речь шла об Элиа Казане.

Мы с Ивом, сказал Миллер, ни в коем случае не должны присутствовать на празднике в честь этого... Тут я его прервала: меня не надо было предупреждать, я уже давно все знала и никогда не встречалась с Казаном.

Как ни грустно это звучит, но воссоединение Казана с Миллером свершилось над гробом «блондинки», наполовину ими оболганной.

Меня Мэрилин тоже порой раздражала. Не так уж интересно было слушать ее рассказы про то, с каким воодушевлением она в течение нескольких месяцев позировала для альбома фотографий, которую готовила фирма «Аведон». Кстати, фотографии, на которых Мэрилин изображала великих кинозвезд 30-х годов были замечательными. По ее словам, единственной для нее радостью как актрисы были моменты переодевания, когда она становилась то Гретой Гарбо, то Марлен Дитрих, то Джин Харлоу. О сеансах позирования она говорила так, как актеры обычно говорят о съемках.

Других приятных воспоминаний, связанных с профессией, у нее не было. Ни веселых историй, ни взрывов смеха в среде товарищей, ни шуток и розыгрышей, ни звонких поцелуев с партнером после удачно сыгранной сцены. Все это ей было незнакомо. Я не переставала этому удивляться.

Она просила рассказать о себе. Мои рассказы не были ни более оригинальными, ни более смешными или волнующими, чем рассказы всех других актеров в любой стране мира. Это были разные истории об удивительном творческом взаимопонимании, какое бывает разве что у школьников.

Возможно, такое взаимопонимание она впервые в жизни ощутила, снимаясь с Монтаном, и это может многое объяснить происшедшее в дальнейшем.

Ей хотелось также послушать и рассказы о чем-нибудь другом. Тогда я рассказывала про «Дикарку», про «Эрмин» и про всех других героинь репертуара Ануя, для которых, как мне казалось по моим ежедневным наблюдениям, она создана. В ней чувствовался страх и горечь этих персонажей.

Однажды вечером я рассказала ей про «Загнанных лошадей...»[5] и посоветовала как можно скорее купить права на эту книгу. Я прекрасно знала это произведение, так как в 1946 году, когда я была беременна Катрин, участвовала в радиоспектакле по этой вещи.

---

[3] В годы немецкой оккупации датский король Кристиан X давал приют приезжающим в страну евреям; в знак протеста против нацизма он носил на груди желтую звезду.

[4] Элиа Казан (род. 1909) — американский режиссер греческого происхождения. Известен фильмами «Джентльменское соглашение» (1947), «Паника на улицах» (1950), «Трамвай «Желание» (1951), «В порту» (1954), «К востоку от рая» (1955), «Америка, Америка!» (1963), «Последний магнат» (1976) и др. В период маккартизма сотрудничал с Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности.

[5] «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» — роман Х.Маккоя. Послужил основой для фильма Сиднея Поллака (1969).

Она слушала, Монтан корпел в своей комнате над очередным диалогом, и тут она и продемонстрировала, на что способна. Но это было всего лишь один-единственный раз.

Миллер уехал на неделю в Ирландию, к Хьюстону, на переговоры по поводу «Неприкаянных»[6]. Мэрилин он передоверил нам.

Было поздно и по меркам Голливуда, и совсем поздно для Мэрилин, которая вставала в пять утра. Часам к одиннадцати вечера Ив просунул голову в дверь гостиной и сказал, что идет спать. Я закончила свой рассказ и посоветовала Мэрилин идти в постель. Она захотела, чтобы я рассказывала еще. У меня было впечатление, что я говорю с ребенком, который хочет оттянуть время, когда у него в комнате гасят свет. Наконец она послушалась, поцеловала меня и пошла к себе.

На следующий день, около десяти утра, со студии позвонил Монтан. Мэрилин не приехала. Машина, как и обычно, ждала ее до половины шестого на небольшой улочке, что располагалась перед старой машиной-кабинетом Говарда Хьюза[7]. Не дождавшись, шофер поднялся наверх и постучал в дверь кухоньки. Не получив ответа, объехал особняк и постучал в дверь квартиры. Затем заехал в сад, чтобы заглянуть в окно. И наконец, ни с чем вернулся на студию.

К восьми часам утра администрация «Фокс» начала звонить в Беверли Хиллз. Телефонистка на коммутаторе сказала, что 21-й не отвечает. Было уже десять. Администрация студии пыталась безуспешно дозвониться в 21-й. Ответа не было. И тогда на студии переполошились. Испугалась вся съемочная группа.

Я пошла стучать соседке в дверь. Сначала стучала, потом била кулаками, как это делают полиция или пожарные. Потом стала звать, зашла со стороны кухни и, поскольку в квартире никто не проявлял малейших признаков жизни, я тоже испугалась.

Знакомая телефонистка на коммутаторе успокоила меня: 21-й действительно не отвечает. Тем не менее, из номера поступил заказ. Я позвонила Монтану на студию.

Через три четверти часа он вернулся домой. Если Мэрилин не объявится, сказал он, то рабочий день будет потерян. Если будет что-то новое, со студии позвонят. Но поскольку он уже дома, то, вероятнее всего, о новостях узнает первым.

Затем попросил меня подсказать ему несколько английских слов, Монтан написал примерно следующего содержания записку: «Ты можешь проделывать все что угодно со Спиросом Скурасом и администрацией «Фокс», со всеми продюсерами этого города. Но когда ты тянешь время, слушая рассказы моей жены вместо того, чтобы ложиться спать, потому что ты уже решила не ехать на студию, ставь меня об этом в известность! И не заставляй меня работать часами над сценой, в которой ты решила не сниматься. Я человек не злой, я твой товарищ, а капризы маленьких девочек меня никогда не забавляли. Привет».

Мы осторожно открыли свою дверь, прошли босиком по мягкому покрытию к двери напротив и подсунули под нее конверт так, чтобы краешек остался виден. Свою дверь мы не закрывали. Стали молча караулить, совсем как в каком-нибудь вестерне или полицейском фильме. Прошло немного времени, и конвертик исчез за дверью бунгало № 21. Исчезал он медленно, миллиметр за миллиметром, словно находившаяся за дверью особа, которой он был адресован, действовала так же осторожно, как два шофера из фильма «Плата за страх», когда они везли нитроглицерин[8].

Тогда мы тихо закрыли свою дверь и стали ждать ответа.

Поскольку ответ не приходил, Монтан решил: так тому и быть. Время молчаливого ожидания истекло. И тогда он громко, так чтобы его было слышно на другой стороне площадки, сказал мне по-французски с примесью английского: раз рабочий день потерян, нам лучше отправиться в город и хорошо пообедать: возьмем себе выходной...

Мы пообедали в городе. Кажется, сходили в кино. Поужинали тоже в городе. Я была уверена, что, вернувшись, мы найдем под дверью записку.

Никакой записки не было.

---

[6] По сценарию Артура Миллера «Неприкаянные» Джон Хьюстон снял одноименный фильм (1960) с Кларком Гейблом и Мэрилин Монро в главных ролях.

[7] О Хьюзе см. предыдущую главу («Искусство кино», 1995, № 3).

[8] Фильм Анри Жоржа Клузо с участием Ива Монтана. Об этом см.: «Искусство кино», 1994, № 7 (глава 6).

В одиннадцать мы уже были в постели, как вдруг зазвонил телефон. «Мистер Миллер, из Дублина», — сказала мне телефонистка.

«Если спишь, прости, что разбудил. Но раз ты проснулась, окажи мне любезность, постучи в дверь к Мэрилин. Она дома, она мне все рассказала, она не знает, что ей делать, ей стыдно».

Я встала, постучала, и Мэрилин упала мне в объятия. Она плакала и повторяла: «Я вела себя плохо, я плохо себя вела. Клянусь, что это больше никогда не повторится». Монтан, в халате, потрепал ее по волосам и сказал: «О'кей, о'кей, постарайся завтра утром быть вовремя».

Эта история никогда не вызывала у меня смеха. Тем не менее, она помогала мне иногда блистать в обществе при жизни Мэрилин.

После смерти Мэрилин я ни разу не рассказывала никому эту историю. А если рассказывала, то только в компании тех, кто — я знала — смеяться не будет.

Больше в разговорах с Мэрилин мы не касались этого дня. Я не осмеливалась спросить у Мэрилин, когда она решила не ехать на студию, когда погрузилась в молчание, почему притворно умирала, разыгрывала исчезновение. Я так никогда и не узнаю, сколько времени она ждала за дверью, прежде чем решиться прочитать записку, которая все-таки была нитью, связывающей ее с внешним миром.

Все это происходило задолго до номинаций на «Оскар». Однако приближение этого события уже чувствовалось, и Мэрилин этому радовалась. Ну если и не радовалась, то переживала — хотя, оставшись наедине в своем уголке и перебирая в памяти все сыгранные ею роли, она вряд ли могла отыскать такую, которая была бы удостоена даже самой незначительной официальной «номинации». Мэрилин первая принесла мне отзывы из голливудских «Библий» («Variety Daily» и «Hollywood Reporter»), которые она прочла. Их обычно приносили вместе с завтраком, на подносе.

Поскольку они лежали и на моем подносе с завтраком, я не могла не заметить, что всякий раз, когда меня восхваляли как заокеанскую диву (материал поставляла рекламная служба, следившая за карьерой фильма «Путь наверх»), странным образом, в газетах содержалось что-нибудь недоброжелательное в адрес Мэрилин. Писали о допущенных ею публично промах, цитировали слова, якобы сорвавшиеся с ее уст в каком-то модном ресторане... Все это было ложью. Она не могла совершать никаких промахов: ведь Мэрилин фактически никогда не выходила из дома. Что же касается модных ресторанов (за исключением одного, куда мы вчетвером совершили помпезный выход, подобно провинциальному семейству, которое однажды решило побывать «У Максима», и по этому случаю она превратилась в «Мэрилин»), то мы туда не наведывались сто лет.

Я сказала, что она первая принесла мне отзывы, опубликованные в малых «Библиях», потому что в один прекрасной день разразилась забастовка актеров, и с этого момента мы вообще не разлучались.

Эта забастовка имела большое значение. Ее главным требованием было предоставление актерам права на гонорар за показ по телевидению фильмов прошлых лет. Забастовка была не профсоюзной, а корпоративной. Оказывается, в Америке профсоюзами являются корпорации.

Итак, весь Голливуд бастовал. Это не был Париж в 1936 году и не Одесса в 1905-м. Но подобное единение людей одной профессии служило примером для коллег. Бастовали, отказывались сниматься все — от Гари Купера до Грегори Пека, включая только что влившегося в актерскую среду Пола Ньюмена, от Элизабет Тейлор до Дебби Рейнолдс, включая Мэрилин.

Именно поэтому с какого-то момента мы не разлучались, и она была первой, кто принес мне отзывы. Мы были под домашним арестом в своих бунгало; другие — на своих красивых виллах, нормандских фермах, викторианских и увеселительных домиках XVIII века.

Все они были совершенно правы. Нам же их поступки были несколько чужды. Среди забастовщиков оказался мой муж. Я превратилась в жену забастовщика. Под угрозой оказалась весьма внушительная сумма, предоставляемая нам на оплату дорогостоящего бунгало № 20, которая позволяла нам держаться.

Забавно было оказаться забастовщиком в Голливуде, но я не должна была шутить, так как эта забастовка способствовала полному изменению устава американских киноартистов: всех — суперзвезд, звезд средней величины и не-звезд. Просто я в какой-то момент чуть не рассмеялась, почувствовав себя женой забастовщика.

Но со временем забастовка утихла. Прошло уже немало времени с тех пор, как Артур вернулся

из Дублина. Он решил, что они с Мэрилин поедут в Нью-Йорк и там будут ждать окончания «телевизионно-профсоюзных» переговоров. Меня выбрали «номинантом», они радовались за меня, радовались за Прокторов и были довольны, что Гедда Хоппер получила свое. Мэрилин была довольна и, может быть, немного переживала. «Все это справедливо», — говорила она, хотя, возможно, думала, что не совсем.

В день отъезда мы все четверо расцеловались на лестничной площадке: потом мы с Ивом вышли на балкон гостиной, чтобы помахать им рукой. «Чао» и «До скорого». Она повернулась и прокричала: «Good luck!» И поспешила по аллее за Артуром. Она была в туфлях на высоких каблуках, в белом норковом манто с большим стоячим воротником, который она все время хотела переделать.

Такой она и осталась в моей памяти; больше я ее никогда не видела.

Я рассказывала о ней такой, какой я ее знала. Такой же она вернулась, когда забастовка кончилась.

Меня там уже не было. Меня давно поджидал контракт, а я все не возвращалась. Я снималась в Италии, в фильме «Адуа и ее подруги». Фильм не был шедевром, но я была бы ничтожной лицемеркой, если бы стала разыгрывать из себя даму, терзавшуюся из-за того, что оставила мужа в бунгало № 20 по соседству с бунгало № 21. Мои коллеги по фильму были веселыми, нежными, старыми, как мир, и молодыми, как девушки, сидящие за спиной молодых парней на мотоциклах. С балкона восьмого этажа отеля «Эксельсиор» можно было наблюдать прекрасные закаты солнца. Солнце золотило террасы Рима. Я всегда знала, с кем буду ужинать. После «Оскара» я была в ореоле славы. Мне было необычайно весело с людьми, которых я очень любила. И, наконец, спустя два года я снова играла в комедии. Я провела в Риме три восхитительных месяца. Поэтому я и сегодня не буду судить о том, что могло произойти за те недели, что я была в Риме, а Миллер в Нью-Йорке, между моим мужем и его подругой, которые работали вместе, жили под одной крышей и, стало быть, делили одиночество, тревоги, шутки и смех.

Поэтому я отсылаю любителей, проявляющих особый интерес к этому эпизоду из нашей жизни, к публикациям газет того периода. Они постарались одну из рядовых историй, которые повсеместно и довольно часто происходят во время съемок фильмов, раздуть до вселенского события.

Бывает, что подобные истории переходят со временем в дружбу, более прочную, чем мимолетная страсть.

Редко, чтобы товарищи по работе или соседи по дому не судачили по этому поводу. Судачили беззлобно, но со снисходительностью прошедших через это знатоков, в глубине души сожалеющих, что те времена ушли.

Пока газеты молчат, герои во взглядах, которыми их встречают на работе или на лестничной площадке, читают скрытое осуждение, понимание или неодобрение. Поэтому чаще всего они самостоятельно принимают решение, как им поступить в ситуации, которая до поры до времени касается только их двоих, а теперь занимает воображение сослуживцев и жильцов дома. (Я отсылаю своих читателей к 9-й главе книги.)

Но как только «это напечатано» и газета уже не газета, а «газеты», и «эксклюзивная сенсационная новость» запущена в печатные станки, каковых много, если речь идет о прессе Херста, питающейся статейками мадам Хоппер, незначительный эпизод вашей жизни, прекрасная или грандиозная история — все это вам уже не принадлежит.

Вы уже не вы, а ваш муж — не ваш муж. Ситуация стала достоянием тех, кто нарасхват покупает газетёнки. И, следовательно, предметом бизнеса.

Такие «новости» очень хорошо продаются, их переводят на все языки. В зависимости от темпераментов разных стран, где разыгрывается пьеса, в которой вас заставляют играть без вашего ведома, спектакль принимает характер мелодрамы, трагедии или водевиля.

Это и грустно, и даже дико.

Дико читать ободряющие письма с призывом «держаться», где вам на четырех страницах излагают, как «я тоже страдала, но смогла вернуть своего мужа» или: «моя соперница была блондинкой — так же, как и ваша...» Дико, когда в Осере[9] (где вы снимаетесь в фильме «Подлость»

---

[9] Осер — город во Франции, департамент Йонн.

и весело проводите время с друзьями) галантерейщица, в лавку которой вы зашли, чтобы купить резинку, хлопает вас по плечу и, подмигивая, одобряюще говорит: «Он к вам вернется, вот увидите», тогда как муж, который снимается в Париже, звонит вам каждый вечер...

И эта пьеса разыгрывалась на протяжении нескольких месяцев. Было не то чтобы грустно — было скучно.

Потом пошли письма, от которых было и грустно и дико; а затем настала пора — анонимок.

В них говорилось о том, как мне «не повезло», говорилось о моей подписи под «Манифестом 121».

Я вернулась в Старый Свет, осыпанная почестями. Я могла бы много рассказать о времени, которое я провела под «радужной оболочкой». Друзья шли друг за другом смотреть, как выглядит настоящий «Оскар». У меня был калифорнийский загар, я привезла славные костюмчики и брючки от Джекса, расшитые бисером мокасины, сшитые якобы в резервациях, где так счастливо живут индейцы; я была беспечна и немного витала в облаках. Но меня быстро опустили на землю, в привычную мне среду.

И сделал это Клод Ланцман. Ему — об этом просил Сартр — необходимо было меня видеть. Может ли он зайти? По его тону было ясно, что он придет не любоваться статуэткой и не для того, чтобы я описала, как выглядит Сансет бульвар.

Когда он вынул из кармана бумагу, я уже знала, что все начинается сызнова. Каникулы закончились.

Я прочла. Текст был лаконичный, смелый и в достаточной степени провоцирующий. Я привожу последние строки:

«Мы, нижеподписавшиеся, считая, что каждый обязан высказаться по поводу имеющих место акций, которые отныне невозможно представлять лишь выходками отдельных авантюристов; считая, что и мы обязаны проявить участие, — заявляем:

— Мы считаем обоснованным отказ применять оружие против алжирского народа.

— Мы уважаем и поддерживаем позицию французов, считающих своим долгом оказывать помощь и защиту алжирцам, угнетаемым от имени французского народа.

— Дело алжирского народа, который самым решительным образом способствует разрушению колониальной системы, — это дело всех свободных людей».

Далее: 121 подпись деятелей литературы и искусства.

Читая документ, я в первую секунду подумала: «Как хорошо и спокойно было там, в парке Беверли»... Тут же на мгновение пришла другая мысль, я себя выругала: «Ты что же, боишься рисковать? Пытаешься увернуться, решительности не хватает?..» Я изучала документ, вчитывалась в каждую строку. Клод молча смотрел на меня. И тут у меня перед глазами внезапно возник Остенде. Остенде! Пожилой владелец книжного магазина, грубый и надменный, но справедливый. Хорошо, вы купите сейчас книгу, а дальше-то что, вы сами на что способны? Дал мне сдачу, и ни тебе «до свидания», ни «спасибо».

Вот она, моя месть! И подписала документ под названием «Манифест 121», ставший впоследствии знаменитым[10].

Я не могла взять на себя ответственность, и поэтому не поставила рядом со своей фамилию Монтана. Мы никогда этого не делали, если один из нас не прочел или не выслушал текст, который следовало подписать. Монтан был на другом конце света; из-за разницы во времени и распорядке дня я не смогла с ним соединиться до публикации текста, не терпящей отлагательства. Манифест произвел эффект словесной бомбы. Он всколыхнул всех и принес массу неприятностей тем, кто его подписал.

Когда Монтан вернулся, он обиделся, что я не присоединила его фамилию к своей; но он вернулся в тот момент, когда нас обоих заставили играть в пьесе, о которой я говорила выше. Все перемешалось тогда, а некоторыми умами — не слишком выдающимися — отсутствие его фамилии в тексте документа — впервые за столько лет! — было представлено как своего рода моральный развод.

Гонение приняло официальный характер. Были использованы репрессивные меры, о них даже

---

[10] Манифест в поддержку алжирцев в борьбе за независимость был опубликован в печати 6 сентября 1960 года.

сообщили по радио, телевидению, со сцен театров, их доводили до сведения администрации кинокомпаний. Всем, подписавшим текст, независимо от их профессии (следовали фамилии), запрещалось выступать по радио, играть в театре и сниматься в телехронике. В случае нарушения запрета предприниматели лишались правительственных субсидий.

Таким образом была парализована работа Компании «Барро-Рено» над Клоделем. Актеры Роже Блэн, Лоран Терзиев, Ален Кюни, Пьер Булез оказались под запретом.

Таким же образом Жан Тюилье, мой милый продюсер, пригласивший меня на фильм «Подлость», оказался без правительственной дотации.

В знак протеста Фредерик Россиф и Франсуа Шале прервали на телевидении передачу «Для кино», торжественно заявив, что возобновят работу, только когда смогут интервьюировать всех, кто попал под запрет. Передача была возобновлена через семь месяцев, и я участвовала в первом ее выпуске.

Жак Превер не подписывал Манифест, но когда ему предложили двухчасовые передачи на радио, он наивно ответил, что согласится только при условии участия в них всех подписавших: от Даниэль Делорм до Франсуа Трюффо.

И именно по этой причине Монтан отказался выступать во всех радиопрограммах конца года, в которые его приглашали.

Параллельно я получала письма, они были иногда грязными, непристойными, иногда — «патриотическими». Обычно писали, что мой муж правильно сделал, променяв меня на яркую блондинку. Что мне лучше вернуться к арабам, чьи способности в любви хорошо известны. Часто добавляли, что еврею Миллеру так и надо.

Вот в таком кавардаке закончился так хорошо начавшийся год.

Настоящая работа, нью-йоркские страхи, чувство гордости, что мы сумели остаться самими собой в стране, двери которой были для нас долгое время закрыты, — как будто ничего этого не было. Все куда-то улетучилось! Наша поездка в Америку, по соображениям некоторых, была всего лишь рекламой.

Я, вероятно, не стала бы возвращаться к этому кавардаку шестнадцатилетней давности, если бы с некоторых пор историографы с уклоном в социологию, возможно, не совсем бескорыстно, все чаще и чаще не печатали объемистые труды об умершей молодой женщине, которую при жизни никто всерьез не воспринимал. В этих трудах непременно появляется глава, касающаяся нас, и всплывают цитаты типа: «Schoolgirl crush on me» («Школьное увлечение»). Над этой фразой, учитывая как ее грамматическую форму, так и произношение, Монтану пришлось бы работать неделю, если бы ему на самом деле пришлось произносить ее перед Геддой Хоппер, как она это утверждала в тот день, когда решила отомстить.

В исследованиях встречаются и другие фамилии. Среди них есть фамилии людей, которых Мэрилин любила, но есть и те, кто ее ненавидел. В счастливые для бунгало № 20 и 21 времена они говорили мне об этом. Но Мэрилин об этом ничего не знала.

Она никогда не узнает, как мне было грустно в августовский вечер 1962 года.

Она не узнает, что я никогда не испытывала к ней ненависти и правильно восприняла произошедшее. Оно касалось только нас четверых, а захватило весь мир в смутные времена, когда в нем происходили куда более важные события.

Она не узнает, что я до сих пор ношу ее золотистый кисейный платок, который она мне однажды одолжила, когда мне во время фоторепортажа необходимо было покрыть голову. Она нашла, что платок очень шел к моему костюмчику и подарила мне его.

Он уже поизносился, но если складывать аккуратно, это совсем незаметно.

Перевод с французского Надежды Нечаевой

Продолжение следует

Вся «оскаровская» рать

ЛУЧШИЕ СЦЕНАРИСТЫ (ОКОНЧАНИЕ)

За 1971 год:

Оригинальный сценарий — Пэдди Чаевски, «Больница» (The Hospital).
Номинанты — Элио Петри и Уго Пирро, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto), Италия, 1970; Энди и Дейв Льюис, «Клют» (Klute); Херман Рочер, «Лето 42-го» (Summer of '42); Пенелоп Гиллиат, «Воскресенье, проклятое воскресенье» (Sunday Bloody Sunday), Великобритания.

Адаптация — Эрнест Тайдимен, «Французский связной» (The French Connection).
Номинанты — Стенли Кубрик, «Заводной апельсин» (A Clockwork Orange), Великобритания; Бернардо Бертолуччи, «Конформист» (Il conformista), Италия, 1970; Уго Пирро и Витторио Боничелли, «Сад Финци-Контини» (Il giardino dei Finzi-Contini), Италия, 1970; Лэрри Макмертри и Питер Богданович, «Последний киносеанс» (The Last Picture Show).

За 1972 год:

Оригинальный сценарий — Джереми Ларнер, «Кандидат» (The Candidate).
Номинанты — Луис Бунюэль и Жан-Клод Карьер, «Скромное обаяние буржуазии» (Le charme discret de la bourgeoisie), Франция; Теренс Макклой, Крис Кларк и Сьюзэнн де Пасс, «Леди поет блюз» (Lady Sings Blues); Луи Маль, «Шум в сердце» (Le souffle au coeur), Франция, 1970; Карл Формен, «Молодой Уинстон» (Young Winston), Великобритания.

Адаптация — Марио Пьюзо и Фрэнсис Форд Коппола, «Крестный отец» (The Godfather).
Номинанты — Ян Труэль и Бенгт Форшлунд, «Эмигранты» (Utvandrarna), Швеция, 1971; Джей Аллен, «Кабаре» (Cabaret); Джулиус Дж. Эпштейн, «Пит и Тилли» (Pete 'n' Tillie); Лонни Элдер III, «Саундер» (Sounder).

За 1973 год:

Оригинальный сценарий — Дэвид С. Уорд, «Афера» (The Sting).
Номинанты — Джордж Лукас, Глория Катц и Уиллард Хайк, «Американские граффити» (American Graffiti); Ингмар Бергман, «Шепоты и крик» (Viskningar och rop), Швеция, 1972; Стив Шэган, «Спасите тигра» (Save the Tiger); Мелвин Фрэнк и Джек Роуз, «Как в лучших домах» (A Touch of Class), Великобритания.

Адаптация — Уильям Питер Блэтти, «Изгоняющий дьявола» (The Exorcist).
Номинанты — Роберт Таун, «Последний наряд» (The Last Detail); Джеймс Бриджес, «Игра в догонялки» (The Paper Chase); Элвин Сарджент, «Бумажная луна» (Paper Moon); Уолдо Солт и Норман Уэкслер, «Серпико» (Serpico).

За 1974 год:

Оригинальный сценарий — Роберт Таун, «Китайский квартал» (Chinatown).
Номинанты — Роберт Гетчелл, «Алиса здесь больше не живет» (Alice Doesn't Live Here Anymore); Фрэнсис Форд Коппола, «Разговор» (The Conversation); Франсуа Трюффо, Жан-Луи Ришар и Сюзанн Шифман, «Американская ночь» (La nuit americaine), Франция, 1973; Пол Мазурский и Джош Гринфелд, «Гарри и Тонто» (Harry and Tonto).

Адаптация — Фрэнсис Форд Коппола и Марио Пьюзо, «Крестный отец, часть II» (The Godfather, Part II).
Номинанты — Мордекай Риклер и Лайонел Четуинд, «Ученичество Дадди Кравитца» (Apprenticeship of Duddy Kravitz), Канада; Джулиан Бэрри, «Ленни» (Lenny); Пол Ден, «Убийство в Восточном экспрессе» (Murder on the Orient Express), Великобритания; Джин Уайлдер и Мел Брукс, «Молодой Франкенштейн» (Young Frankenstein).

За 1975 год:

Оригинальный сценарий — Фрэнк Пирсон, «Жарким днем после обеда» (Dog Day Afternoon).
Номинанты — Федерико Феллини и Тонино Гуэрра, «Амаркорд» (Amarcord), Италия, 1974; Клод Лелуш и Пьер Юйттерхувен, «Вся жизнь» (Toute une vie), Франция, 1974; Тед Аллан, «Враки, которые поведал мне отец» (Lies My Father Told Me), Канада; Роберт Таун и Уоррен Битти, «Шампунь» (Shampoo).

Адаптация — Лоренс Хобен и Бо Голдмен, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» (One Flew over the Cuckoo's Nest).
Номинанты — Стенли Кубрик, «Бэрри Линдон» (Barry Lyndon), Великобритания; Джон Хьюстон и Глэдис Хилл, «Человек, который хотел быть королем» (The Man Who Would Be King); Руджеро Маккари и Дино Ризи, «Запах женщины» (Profumo di donna), Италия, 1974; Нил Саймон, «Веселые ребята» (The Sunshine Boys).

За 1976 год:

Оригинальный сценарий — Пэдди Чаевски, «Телесеть» (Network).
Номинанты — Жан—Шарль Таккелла и Даниель Томпсон, «Кузен, кузина» (Cousin, cousine), Франция, 1975; Уолтер Бернстайн, «Подставное лицо» (The Front); Сильвестр Сталлоне, «Рокки» (Rocky); Лина Вертмюллер, «Паскуалино «Семь красоток» (Pasqualino Settebellezze), Италия, 1975.

Адаптация — Уильям Голдмен, «Вся президентская рать» (All the President's Men).
Номинанты — Роберт Гетчелл, «На пути к славе» (Bound for Glory); Федерико Феллини и Бернардино Дзаппони, «Казанова Феллини» (Il Casanova di Fellini), Италия; Николас Мейер, «Семипроцентный раствор» (The Seven-Per-Cent Solution); Стив Шэган и Дэвид Батлер, «Путешествие отверженных» (Voyage of the Damned), Великобритания.

За 1977 год:

Оригинальный сценарий — Вуди Аллен и Маршалл Брикмен, «Энни Холл» (Annie Hall).
Номинанты — Нил Саймон, «Девушка для прощания» (The Goodbye Girl); Роберт Бентон, «Позднее шоу» (The Late Show); Джордж Лукас, «Звездные войны» (Star Wars); Артур Лорентс, «Поворотный пункт» (The Turning Point).

Адаптация — Элвин Сарджент, «Джулия» (Julia).
Номинанты — Питер Шеффер, «Эквус» (Equus), Великобритания; Гэвин Лэмберт и Льюис Джон Карлино, «Я никогда не обещал тебе сада из роз» (I Never Promised You a Rose Garden); Лэрри Гелбарт, «О, Боже!» (Oh God!); Луис Бунюэль и Жан-Клод Карьер, «Этот смутный объект желания» (Cet obscur objet du desir), Франция.

За 1978 год:

Оригинальный сценарий — автор сюжета **Нэнси Дауд** и сценаристы **Уолдо Солт и Роберт Джонс,** «Возвращение домой» (Coming Home).
Номинанты — Вуди Аллен, «Интерьеры» (Interiors); Ингмар Бергман, «Осенняя соната» (Hostsonaten), Швеция; Майкл Чимино, Луис Гарфинкл и Дерик Уошберн, «Охотник на оленей» (Deer Hunter), Пол Мазурский, «Незамужняя женщина» (An Unmarried Woman).

Адаптация — Оливер Стоун, «Полуночный экспресс» (Midnight Express).
Номинанты — Элен Мейн и Уоррен Битти, «Небеса могут подождать» (Heaven Can Wait); Нил Саймон, «Калифорнийский отель» (California Suite); Бернард Слейд, «В то же время на следующий год» (Same Time Next Year).

За 1979 год:

Оригинальный сценарий — Стив Тесич, «Уходя в отрыв» (Breaking Away).
Номинанты — Роберт Элан Артур и Боб Фосс, «Вся эта суета» (All That Jazz); Валери Кертин и Бэрри Левинсон, «...и правосудие для всех» (...and justice for All); Майк Грей, Т.С. Кук и Джеймс Бриджес, «Китайский синдром» (The China Syndrome); Вуди Аллен и Маршалл Брикмен, «Манхэттен» (Manhattan).

Адаптация — Роберт Бентон, «Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer).
Номинанты — Джон Милиус и Фрэнсис Форд Коппола, «Апокалипсис сегодня» (Apocalypse Now); Франсис Вебер, Эдуард Молинаро, Марчелло Данон и Жан Пуаре, «Клетка для безумных» (La cage aux folles), Франция — Италия,

1978; Аллан Бернс, «Маленький роман» (A Little Romance); Эрвинг Рэветч и Хэрриет Фрэнк-младший, «Норма Рей» (Norma Rae).

За 1980 год:

Оригинальный сценарий — Бо Голдмен, «Мелвин и Хауард» (Melvin and Howard).
Номинанты — У.Д. Рихтер и Артур Росс, «Брубейкер» (Brubaker); Кристофер Гор, «Слава» (Fame), Великобритания — США; Жан Грюо, «Мой американский дядюшка» (Mon oncle d'Amerique), Франция; Нэнси Мейерс, Чарлз Шайер и Харви Миллер, «Рядовой Бенджамин» (Private Benjamin).

Адаптация — Элвин Сарджент, «Обыкновенные люди» (Ordinary People).
Номинанты — Джонатан Харди, Дэвид Стивенс и Брюс Бирсфорд, «Правонарушитель Морант» (Breaker Morant), Австралия; Том Рикмен, «Дочь шахтера» (Coal Miner's Daughter); Кристофер Де Вор, Эрик Бергрен и Дэвид Линч, «Человек-слон» (The Elephant Man); Лоренс Б. Маркус и Ричард Раш, «Трюкач» (The Stunt Man).

За 1981 год:

Оригинальный сценарий — Колин Уэлланд, «Огненные колесницы» (Chariots of Fire), Великобритания.
Номинанты — Курт Людтке, «Без злого умысла» (Absence of Malice); Джон Гар, «Атлантик-сити» (Atlantic City), Канада —Франция, 1980; Уоррен Битти и Тревор Гриффитс, «Красные» (Reds); Стив Гордон, «Артур» (Arthur).

Адаптация — Эрнест Томпсон, «На Золотом пруду» (On Golden Pond).
Номинанты — Гарольд Пинтер, «Женщина французского лейтенанта» (The French Lieutenant Woman), Великобритания; Деннис Поттер, «Гроши с небес» (Pennies from Heaven); Джей Прессон Аллен и Сидни Люмет, «Принц города» (Prince of the City); Майкл Уэллер, «Рэгтайм» (Ragtime).

За 1982 год:

Оригинальный сценарий — Джон Брайли, «Ганди» (Gandhi), Великобритания — Индия.
Номинанты — Бэрри Левинсон, «Закусочная» (Diner); Мелисса Мэтисон, «E.T., Инопланетянин» (E.T., the Extra-Terrestrial); Даглас Дей Стюарт, «Офицер и джентльмен» (An Officer and a Gentleman); автор сюжета Марри Шизгал и сценаристы Лэрри Гелбарт и Дон Магайр, «Тутси» (Tootsie).

Адаптация — Коста-Гаврас и Доналд Стюарт, «Пропавший без вести» (Missing).
Номинанты — Вольфганг Петерсен, «Лодка» (Das Boot), ФРГ, 1981; Элан Дж. Пакула, «Выбор Софи» (Sophie's Choice); Дэвид Меймит, «Вердикт» (The Verdict); Блейк Эдвардс, «Виктор/Виктория» (Victor/Victoria).

За 1983 год:

Оригинальный сценарий — Хортон Фут, «Нежное милосердие» (Tender Mercies).
Номинанты — Лоренс Кэздан и Барбара Бенедек, «Большое разочарование» (The Big Chill); Ингмар Бергман, «Фанни и Александр» (Fanny och Alexander), Швеция, 1982; Нора Эфрон и Элис Арлен, «Силквуд» (Silkwood); Лоренс Ласкер и Уолтер Ф. Паркс, «Военные игры» (War Games).

Адаптация — Джеймс Л. Брукс, «На языке нежности» (Terms of Endearment).
Номинанты — Гарольд Пинтер, «Предательство» (Betrayal), Великобритания; Роналд Харвуд, «Костюмер» (The Dresser), Великобритания; Уилли Рассел, «Воспитание Риты» (Educating Rita), Великобритания; Джулиус Дж. Эпштейн, «Ройбен, Ройбен» (Reuben, Reuben).

За 1984 год:

Оригинальный сценарий — Роберт Бентон, «Место в сердце» (Places in the Heart).
Номинанты — Дэниел Петри-младший и Данило Бак, «Полицейский из Беверли-Хиллз» (Beverly Hills Cop); Вуди Аллен, «Дэнни Роуз с Бродвея» (Broadway Danny Rose); Грегори Нава и Анна Томас, «Север» (El Norte); Лоуэлл Ганц, Бабалу Мэндел, Брюс Джей Фридмен и Брайан Грейзер, «Всплеск» (Splash).

Адаптация — Питер Шеффер, «Амадей» (Amadeus).
Номинанты — П.Х. Вазак и Майкл Остин, «Грейстоук: Легенда о Тарзане, повелителе обезьян» (Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes), Великобритания; Дэвид Лин, «Поездка в Индию» (A Passage to India), Великобритания; Чарлз Фуллер, «Армейская история» (A Soldier's Story); Брюс Робинсон, «Поля смерти» (The Killing Fields), Великобритания.

За 1985 год:

Оригинальный сценарий — Уильям Келли, Памела и Эрл У. Уоллес, «Свидетель» (Witness).
Номинанты — Терри Гиллиам, Том Стоппард и Чарлз Маккеоун, «Бразилия» (Brazil), Великобритания; Вуди Аллен, «Пурпурная роза Каира» (The Purple Rose of Cairo); Луис Пуэнсо и Аида Бортник, «Официальная история» (La storia ufficiale), Аргентина, 1984; Роберт Земекис и Боб Гейл, «Назад в будущее» (Back to the Future).

Адаптация — Курт Людтке, «Из Африки» (Out of Africa).
Номинанты — Леонард Шредер, «Поцелуй женщины-паука» (Kiss of the Spider Woman), Бразилия — США; Менно Мейес, «Цвет лиловый» (The Color Purple); Хортон Фут, «Путешествие в Баунтифул» (The Trip to Bountiful); Ричард Кондон и Джанет Роуч, «Честь семьи Прицци» (Prizzi's Honor).

За 1986 год:

Оригинальный сценарий — Вуди Аллен, «Ханна и ее сестры» (Hannah and Her Sisters).
Номинанты — Пол Хоган, Кен Шейди и Джон Корнелл, «Данди по прозвищу Крокодил» (Crocodile Dundee), Австралия; Ханиф Курейши, «Моя прекрасная прачечная» (My Beautiful Laundrette), Великобритания, 1985; Оливер Стоун, «Взвод» (Platoon); Оливер Стоун и Ричард Бойл, «Сальвадор» (Salvador), 1985.

Адаптация — Рут Проуэр Джхабвала, «Комната с видом» (A Room with a View), Великобритания — США.
Номинанты — Хеспер Андерсон и Марк Медофф, «Дети меньшего Бога» (Children of a Lesser God); Ричард Прайс, «Цвет денег» (The Color of Money); Бет Хенли, «Сердечные страсти» (Crimes of the Heart); Рейнолд Гидеон и Брюс А. Эванс, «Будь со мной» (Stand by Me).

За 1987 год:

Оригинальный сценарий — Джон Патрик Шенли, «Очарованные луной» (Moonstruck).
Номинанты — Луи Маль, «До свидания, дети» (Au revoir les enfants), Франция; Джеймс Л. Брукс, «Теленовости» (Broadcast News); Джон Бурмен, «Надежда и слава» (Hope and Glory), Великобритания; Вуди Аллен, «Эпоха радио» (Radio Days).

Адаптация — Марк Пиплоу и Бернардо Бертолуччи, «Последний император» (The Last Emperor), Великобритания — Италия — КНР.
Номинанты — Тони Хьюстон, «Умерший» (The Dead), Великобритания; Джеймс Дирден, «Роковое влечение» (Fatal Attraction); Стенли Кубрик, Майкл Херр и Густав Хасфорд, «Цельнометаллическая оболочка» (Full Metal Jacket), Великобритания; Лассе Хальстрем, Рейдар Юнссон, Брассе Браннстром и Пер Берглунд, «Моя собачья жизнь» (Mitt liv som hund), Швеция, 1985.

За 1988 год:

Оригинальный сценарий — Роналд Бэсс и Бэрри Морроу, «Человек дождя» (Rain Man).
Номинанты — Гэри Росс и Энн Спилберг, «Большой» (Big); Рон Шелтон, «Дарэмский бык» (Bull Durham); автор сюжета Джон Клиз и сценарист Чарлз Крайтон, «Рыбка по имени Ванда» (A Fish Called Wanda), Великобритания; Наоми Фонер, «На холостом ходу» (Running on Empty).

Адаптация — Кристофер Хэмптон, «Опасные связи» (Dangerous Liaisons), Великобритания.
Номинанты — Фрэнк Гэлати и Лоренс Кэздан, «Случайный турист» (The Accidental Tourist); автор сюжета Анна Хэмилтон Филен и сценарист Тэб Мерфи, «Гориллы в тумане» (Gorillas in the Mist); Кристин Эдзард, «Крошка Доррит» (Little Dorrit), Великобритания; Жан-Клод Карьер и Филип Кауфман, «Невыносимая легкость бытия» (The Unbearable Lightness of Being).

За 1989 год:

Оригинальный сценарий — Том Шульман, «Общество умерших поэтов» (Dead Poets Society).
Номинанты — Вуди Аллен, «Преступления и проступки» (Crimes and Misdemeanors); Спайк Ли, «Делай, как надо» (Do the Right Thing); Стивен Содерберг, «Секс, ложь и видео» (Sex, Lies and Videotapes); Нора Эфрон, «Когда Гарри встретил Салли» (When Harry Met Sally...).

Адаптация — Альфред Ури, «Шофер мисс Дейзи» (Driving Miss Daisy).
Номинанты — Оливер Стоун и Рон Ковик, «Рожденный четвертого июля» (Born on the Fourth of July); Роджер Л. Саймон и Пол Мазурски, «Враги, История любви» (Enemies, A Love Story); Фил Олден Робинсон, «Поле грез» (Field of Dreams); Джим Шеридан и Шейн Коннотон, «Моя левая нога» (My Left Foot), Великобритания — Ирландия.

За 1990 год:

Оригинальный сценарий — Джоэл Рубин, «Призрак» (Ghost).
Номинанты — Вуди Аллен, «Элис» (Alice); Бэрри Левинсон, «Авалон» (Avalon); Питер Уир, «Зеленая карточка» (Green Card); Уит Стиллмен, «Как в метрополии» (Metropolitan).

Адаптация — Майкл Блейк, «Танцы с волками» (Dances with Wolves).
Номинанты — Стивен Зейллян, «Пробуждения» (Awakenings); Николас Пиледжи и Мартин Скорсезе, «Хорошие ребята» (Goodfellas); Доналд Э. Уэстлейк, «Кидалы» (The Grifters); Николас Казан, «Перемена судьбы» (Reversal of Fortune).

За 1991 год:

Оригинальный сценарий — Кэлли Коури, «Тельма и Луиза» (Thelma & Louise).
Номинанты — Джон Синглтон, «Ребята с улицы» (Boyz 'n' the Hood); Лоренс и Мег Кэздан, «Большой каньон» (Grand Canyon); Джеймс Тобак, «Багси» (Bugsy); Ричард Ла Гравенезе, «Король-рыбак» (The Fisher King).

Адаптация — Тед Тэлли, «Молчание ягнят» (The Silence of the Lambs).
Номинанты — Агнешка Холланд, «Европа, Европа» (Europa, Europa), Франция — ФРГ, 1990; Фэнни Флэгг и Кэрол Собески, «Жареные зеленые помидоры» (Fried Green Tomatoes); Оливер Стоун и Зекари Склар, «Дж.Ф.К.» (JFK); Пэт Конрой и Бекки Джонстон, «Принц приливов» (The Prince of Tides).

За 1992 год:

Оригинальный сценарий — Нил Джордан, «Возмутительная игра» (Crying Game), Великобритания.
Номинанты — Вуди Аллен, «Мужья и жены» (Husbands and Wives); Джордж Миллер и Ник Энрайт, «Масло Лоренцо» (Lorenzo's Oil); Джон Сейлз, «Пылкая натура» (Passion Fish); Дэвид Уэбб Пиплз, «Непрощенный» (Unforgiven).

Адаптация — Рут Проуэр Джхабвала, «Хауардс Энд» (Howard's End), Великобритания — США, 1991.
Номинанты — Питер Барнс, «Колдовской апрель» (Enchanted April), Великобритания; Майкл Толкин, «Игрок» (The Player); Ричард Фриденберг, «И катит река свои воды» (A River Runs Through It); Бо Голдмен, «Запах женщины» (Scent of a Woman).

За 1993 год:

Оригинальный сценарий — Джейн Кэмпион, «Фортепиано» (The Piano), Австралия — Франция, 1992.
Номинанты — Гэри Росс, «Дейв» (Dave); Джеф Магайр, «На линии огня» (In the Line of Fire); Рон Нисуэйнер, «Филадельфия» (Philadelphia); Нора Эфрон, Дэвид С. Уорд и Джеф Арч, «Неспящие в Сиэттле» (Sleepless in Seattle).

Адаптация — Стив Зейллян, «Список Шиндлера» (Schindler's List).
Номинанты — Джей Кокс и Мартин Скорсезе, «Эпоха невинности» (The Age of Innocence); Терри Джордж и Джим Шеридан, «Во имя отца» (In the Name of the Father), Великобритания — США — Ирландия; Рут Проуэр Джхабвала, «Остаток дня» (The Remains of the Day), Великобритания — США; Уильям Николсон, «В краю теней» (Shadowlands), Великобритания.

За 1994 год:

Оригинальный сценарий — Квентин Тарантино и Роджер Эйвари, «Криминальное чтиво» (Pulp Fiction).
Номинанты — Вуди Аллен и Даглас Маррат, «Пули над Бродвеем» (Bullets over Broadway); Ричард Кертис, «Четыре свадьбы и одни похороны» (Four Weddings and a Funeral), Великобритания; Фрэнсис Уолш и Питер Джексон, «Божественные создания» (Heavenly Creatures), Австралия; Кшиштоф Кесьлёвский и Кшиштоф Песевич, «Три цвета: красный» (Trois couleurs: rouge), Франция — Швейцария — Польша.

Адаптация — Эрик Рот, «Форрест Гамп» (Forrest Gump).
Номинанты — Элан Беннет, «Безумие короля Георга» (The Madness of King George), Великобритания — США; Роберт Бентон, «Дураков нет» (Nobody's Fool); Пол Аттанасио, «Телевикторина» (Quiz Show); Фрэнк Дэрабонт, «Спасение из тюрьмы Шошенк» (The Shawshank Redemption).

Сергей Кудрявцев

Вопреки Киплингу,
Запад и Восток
встречаются на страницах
элитарного журнала
русскоязычного зарубежья
«Зеркало».
Все, о чем говорят и пишут
интеллектуалы пяти континентов, —
на страницах «Зеркала».
Вам всегда будет о чем рассказать
и чем удивить своих собеседников!

Стоимость годовой подписки (12 номеров) — 120 $US
Наш адрес: «Zerkalo» P.O.B. 23715 Tel-Aviv 61231 Israel

Подписка осуществляется по телефону:
151-56-51, 151-67-21
факс: 151-02-72

Фильмография

«Американская дочь», 10 ч.

АО «Караван», Компания «Американ Дистрибьюшн», Роскомкино, Россия, 1995.

Авторы сценария А.Бородянский, К.Шахназаров. Режиссер К.Шахназаров. Оператор В.Шевцик. Художник Д.Дерби. Композитор А.Кролл. Звукооператор И.Майоров. Продюсер Б.Гиллер.

Роли исполняют: Элисон Уитбек, В.Машков, М.Шукшина, А.Джигарханян.

Права проката: киностудия «Курьер». Тел. 143-93-36.

«Бульварный роман» (по повести В.Пикуля «Ступай и не греши»), 10 ч.

Ассоциация «Наше кино», Россия, 1994.

Автор сценария А.Витоль. Режиссер В.Панин. Операторы М.Коробцов, В.Фостенко. Художник П. Илышев. Композитор Е.Дога. Звукооператор В.Бахматский. Продюсер Е.Головня.

Роли исполняют: А.Самохина, В.Тихонов, Н.Русланова и др.

Права проката: компания «Реалревю». Тел. 203-25-20.

«Ван Дамм — уличный боец» («Street fighter. The ultimate battle»), 10 ч.

«Коламбиа Тристар», «Филм Дистрибюшн Интернационал», США, 1994.

Автор сценария и режиссер Стивен де Суза. Оператор Виллиам А.Фрэкер. Художник Виллиам Кребер. Композитор Грэм Ривел. Продюсеры Эдвард Прэсман, Кендзо Цзуцзимото.

Роли исполняют: Жан-Клод Ван Дамм, Рауль Хулиа, Кайли Миноуг, Демиен Чапа.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ».

Тел. 921-08-54.

«Венецианское зеркало», 2 ч.

ЭМТО «Дебют» («Мосфильм»), Россия, 1994.

Авторы сценария Г.Городный, С.Коновалов. Режиссер Г.Городный. Оператор Е.Кокусев. Художник А.Кладиенко. Композитор И.Голубев. Звукооператор Г.Пильщик.

Роли исполняют: В.Торсуев, Ю.Торсуев, Д.Повереннова.

Права проката: ЭМТО «Дебют» («Мосфильм»). Тел. 147-45-20.

«Девочка и я» («Tito i Ja»), 9 ч.

«Терра Трамонтана», «Авала Филм», «Магна прод.», Югославия, 1992.

Автор сценария и режиссер Горан Маркович. Художник Велько Деспотович. Композитор Зоран Семьянович.

Роли исполняют: Дмитрие Войнов, Лаза Ристовский, Аница Добра, Предраг Манойлович.

Права проката: «Центр Скипфильм». Тел. 145-48-59.

«День обаятельного человека», 2 ч.

ЭМТО «Дебют» («Мосфильм»), Россия, 1994.

Автор сценария Г.Шпаликов. Режиссер Ю.Петкевич. Оператор В.Фастенко. Художник Ю.Петкевич. Звукооператор Л.Букаева.

Роли исполняют: Алексей Гуськов, Александра Ровенских, Елена Аминова и др.

Права проката: ЭМТО «Дебют» («Мосфильм»). Тел. 147-45-20.

«Маленькие человечки большевистского переулка, или Хочу пива!», 10 ч.

Киностудия «Ренессанс», «Аркфильм» («Мосфильм»), ТО «Экран», ГРТК «Останкино», Россия, 1993.

Автор сценария Ю.Дамскер. Режиссер А.Малюков. Операторы В.Игнатов, В.Стальной. Художник И.Трайнова. Продюсер Р.Можайская.

Роли исполняют: Н.Шатохин, Н.Варлей, Е.Кучеренко и др.

Права проката: Студия «Ренессанс», С.Б.Ковалев. Тел. 215-95-84.

«Подставное лицо» («The hudsucker proxy»), 12 ч.

«Уорнер Бразерс», США, 1993.

Авторы сценария Этан и Джоэл Коэн. Режиссер Джоэл Коэн. Оператор Роджер Дикинс. Художник Дэнно Гасснер. Композитор Картер Барвелл. Продюсер Этан Коэн.

Роли исполняют: Тим Роббинс, Дженнифер Джейсон Ли, Пол Ньюмен.

Права проката: АО «Сэф-Кинотон». Тел. 290-34-12.

«Противоположный пол и как с ним жить» («The opposite sex»), 9 ч.

«Спеллинг Филмз Интернэшнл», США, 1992.

Авторы сценария Ноа Стерн, Стивен Брилл. Режиссер Мэтью Мишикофф. Оператор Яцек Ласкус. Художник Алекс Тавуларис. Композитор Айра Ньюборн. Продюсер Джефри Силвер.

Роли исполняют: Ари Гросс, Кортни Кокс, Кевин Поллак.

Права проката: «Центр Скипфильм». Тел. 145-48-59.

«Французский вальс», 10 ч.

Киностудия «Петрополь», Роскомкино, «Лентелефильм», РГТК «Останкино», Россия, 1995.

Авторы сценария Л.Аркадьев, С.Микаэлян. Режиссер С.Микаэлян. Оператор. В.Мюльгаут. Художник К.Ширшов. Композитор И.Цветков. Звукооператор А.Шихов.

Роли исполняют: Дона Гибер, Робер Парти, И.Лачина, И.Шведов.

Права проката: Киностудия «Петрополь», «Лентелефильм». Тел. (812) 238-52-47.

«Частная история» (по рассказу Х.Л.Борхеса «Эмма Цунц»), 2 ч.

ЭМТО «Дебют», («Мосфильм»), Россия, 1994.

Автор сценария и режиссер А.Искин. Оператор В.Попов. Художник С.Итилова. Композитор А.Леденев. Звукооператор К.Бершачевский.

Роли исполняют: Н.Агапова, Н.Медведева, В.Мельников и др.

Права проката: ЭМТО «Дебют» («Мосфильм»). Тел. 147-45-20.

«Черные береты», 8 ч.

ТОО «Виктория», Россия, 1994.

Автор сценарпия и режиссер В.Доценко. Оператор А.Пищальников. Художник В.Клименков. Композитор В.Давыденко. Звукооператор В.Горлов. Продюсер В.Доценко.

Роли исполняют: И.Муругов, В.Новиков, М.Утепбергенов и др.

Права проката: ТОО «Виктория». Тел. 290-04-86.

SUMMARY

Elena Stishova. Directors make films — critics make cinema
Introduction towards the issue devoted to the phenomenon of criticism and its development in the post-Soviet Russia.

Portraits
This rubric is dedicated to **Victor Dyomin**, the leader of Soviet liberal criticism of the 70-80-ies. Director of the Cinema museum **N.Kleiman** and deputy director of the Gosfilmofond **V.Dmitriyev** are recollecting of his colleague and friend. Here also comes a set of original prose by **V.Dyomin**, which he used to call anecdotes. Victor Dyomin. A pink sea-gull. My first Minister.

Derek Malcolm. Rough cut. A cheap thrill
The personage of the rubric is Derek Malcolm, an English critic, columnist of Guardian, president of FIPRESCI. Preface by Andrei Plakhov.

Yury Khanyutin. Hard Fates
Unpublished article by Yury Khanyutin, a noted film critic and theorist, one of the leaders of the generation of the 60-ies.

IK Questionnaire
The question about status of the post-Soviet criticism is answered by representatives of different generations and proclivities.

IK Rating
The returns of the poll of a hundred of the most influential film-makers of Russia about functions of contemporary criticism. The figures of the most popular critics are singled out.

Aleksandre Arkhangelsky. I cannot grumble
An essay of a well-known literary critic, reflecting over some implicit processes that have an impact on traditional cultural models characteristic of Russia.

Victor Matizen. Film-criticism: an attempt at structuring
The author tries to structure critical process along the lines of style and genre basing on the personalities of some definite writers.

Andrei Shemyakin. Farewell to underground, or cinefils, forward!
The article about shaping of cinefile trend in criticism examplified by the magazines **Film Studies Quarterly** and **The Show.**

Dmitry Bykov. Thinking only about flesh...
Review of present TV programmes.

Anna Kagarlitskaya. The Law of get-togethers
Polemical notes on the professional level of newspaper criticism and the relations among the critics of the 90-ies.

№ 121614
АВГ 1995

Oleg Kovalov. Tragedy of absence of style
Film critic and director is interviewed by A.Artyukh concerning style innovations in the post-Soviet cinema and the role of criticism in this process.

When a genuine critic will come?
Round Table talk of the editorial board of **Iskusstvo kino** discussing the problems of criticism including those of onthological and practical nature.

ВСЕСОЮЗНАЯ
Ордена „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1995 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ

Let the dogs bark...
Interview with noted film-makers expressing their opinions on the role of criticism in their own creative careers.

Andrei Plakhov. In defence of so-called loutishness
Some particular reminiscences of the ever green topic of confrontation between directors and critics.

Cinema cronicle. 1940-1949
Major events in the history of cinema supplemented by recollections of Italian neo-realists.

Elena Davydova, Sven Speaker. Theory of triumph, or 20 years later
Comparative research in the methods of American and Russian criticism.

Katerina Tarkhanova. Oldermen's riot
Methodological aspects of modern film criticism is compared to the traditional film studies of Bela Balasz.

It is my duty to inform...
Unique stuff from the archives of The Central Committee of Communist Party - the secret reports, political references, etc. disclosing relations of political power and film criticism in the period of stagnation.

Non stop
Debuting critics present the short reviews of films: READY TO WEAR by Robert Altman, MES NUITS SONT PLUS BELLES QUE VOTRE JOURS by Anjei Zhulavsky, KIKA by Pedro Almodovar, LIFE AND EXTRAORDINARY ADVENTURES OF PRIVATE IVAN CHONKIN by Irzy Menzel, LES ENFANTS DU PARADIS by Marcel Carne, LIMITA by Denis Evstignyeev,LA STRADA by Federico Fellini. The reviews were selected through the competition held by the editorial board.

Simone Signoret. La nostalgie n'est pas plus qu'lle etait
Next instalment.

IK Dossier

Filmography

Смотрите в кинотеатрах России
комедию-фарс Владимира Меньшова
«Ширли-мырли»!

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: паломничество в страну Востока; кино и культура – французская модель; статьи В.Листова, К.Разлогова, С.Добротворского, М.Рыклина, А.Плахова, А.Давыдовой, Л.Аннинского, З.Абдуллаевой, В.Левашова, О.Седаковой, В.Михалковича, М.Туровской.

В рубрике **«Премьера «ИК»**:
«Ширли-мырли», «Мусульманин», «Музыка для декабря».

В рубрике **«Портреты»**:
Аки Каурисмяки.

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Воспоминания о С.Параджанове.
Письма Григория Козинцева.
Клод Шаброль и «новая волна».

К 100-летию кино
«Антология»:
Глеб Панфилов.
«История фильма»:
«Сорок первый», «Цвет граната».
«Голливудские хроники»:
Джеймс Дин.

В рубрике **«Штудии»**:
Ф.Джеймисон, Р.Барт.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Дина Рубина. Камера наезжает.
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.

В рубрике **«Интервью «ИК»**:
В.Машков.

В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Жан Ренуар. Великая иллюзия.
Джон Джост. «Ловушка».

В рубрике **«Сценарий»**:
Н.Макаров, С.Сельянов, М.Коновальчук. Странник.

В рубрике **«Вместо сценария»**:
Арман Мефр. Анна Маньяни, время мессы.

В рубрике **«Теория и история»**:
Эрик Ромер об Андре Базене.

В рубрике **«Фестивали»**:
Суздаль-95.
Канн-95.

6 95